

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL**

**LE MONDE DE L'ART PUBLIC MONTRÉALAIS  
DES ANNÉES CINQUANTE :  
LE DISCOURS CRITIQUE TENU SUR  
LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE MURALE, 1950 - MAI 1961**

**THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART**

**PAR  
DANIELLE DOUCET**

**OCTOBRE 2011**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Le remerciement le plus chaleureux revient à ma tutrice Francine Couture, sans qui cette thèse n'aurait pas vu le jour. Je lui dois l'immense plaisir procuré par cette recherche, entre autres grâce à sa compétence, sa compréhension, sa générosité et la liberté bien encadrée dont j'ai joui au cours de cette longue aventure intellectuelle.

Des historiennes et historiens de l'art et de l'architecture ont également marqué mon parcours doctoral. Je tiens à souligner les conseils judicieux reçus des jurés Lise Lamarche et Claude Bergeron de mon comité de projet de thèse et à les en remercier. De même de l'attention portée à ma recherche par les spécialistes en art québécois Laurier Lacroix, Marcel Saint-Pierre, Esther Trépanier et Hélène Sicotte qui m'a été profitable. Sans oublier celle des professeurs spécialisés en architecture moderne France Vanlaethem et Yves Deschamps, de la professeure Claudine Déom et des membres de Docomomo Québec : Conrad Gallant, Richard Lafontaine, Sophie Mankowski et Éva-Marie Neumann, dont l'expertise m'aide à mieux comprendre le monde de l'architecture.

Une pensée reconnaissante va aussi aux artistes côtoyés lors des recherches de maîtrise et de doctorat, certains accordant de riches entretiens : Mario Merola, Maurice Savoie, Claude Théberge et Claude Vermette, en plus de l'architecte Louis J. LaPierre; d'autres partageant des informations pertinentes : Jeanne Auclair, Roland Giguère et Serge Savard, en plus de l'architecte Paul Lambert.

Le soutien constant reçu de la part des enseignantes et des enseignants, ainsi que du personnel du département d'histoire de l'art de l'UQAM, où j'ai le plaisir d'enseigner, est grandement apprécié; merci à eux. Cette recherche doit aussi beaucoup à l'apport financier d'organismes subventionnaires, ayant obtenu des bourses doctorales des gouvernements canadien (CRSH) et québécois (FCAR/FQRSC), en plus de celles doctorales uqamiennes : la bourse Michel Bigué de la Fondation de l'UQAM, celle du Département d'histoire de l'art et celle de Perfectionnement de longue durée du SCCUQ-UQAM.

L'aide précieuse de Lise Dubois, documentaliste à la Collection spéciale de la Bibliothèque des arts de l'UQAM, et celle de l'ensemble du personnel compétent et bienveillant de cette bibliothèque doit aussi être soulignée et remerciée.

Pour sa collaboration au rendu de la documentation visuelle, un grand merci à mon amie Renée Gélinas, peintre et ex-architecte de paysage. Son intérêt pour l'art et l'architecture moderne a permis d'illustrer ma compréhension des visées artistiques modernes des praticiens et des théoriciens des années cinquante.

Pour leur soutien indéfectible, un merci à mes proches : Chantal et Sara, Renée et Louis, Madeleine, Françoise, Charles, France et Denis, Pierre, Serge, Marie-Alice, Fanny, Claudine.

*À Denise Cloutier ma mère, jadis étudiante de Stanley Cosgrove à l'ÉBAM,  
pour son amour et sa passion contagieuse de l'art et de la vie,  
et à mon frère Jean, pour son affection et sa compréhension.*

## TABLE DES MATIÈRES

	Page
LISTE DES LISTES NOMINATIVES DES PRATICIENS .....	xi
LISTE DES FIGURES .....	xii
LISTE DES TABLEAUX .....	xxiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES .....	xxiv
RÉSUMÉ .....	xxvii
INTRODUCTION .....	1
Les appellations .....	3
La problématique .....	5
<i>Le corpus des œuvres murales</i> .....	5
<i>L'état des connaissances</i> .....	7
<i>La question de recherche et l'hypothèse</i> .....	10
<i>L'appareil théorique</i> .....	11
La méthodologie et les résultats de recherche .....	24

## PREMIÈRE PARTIE

## LE DISCOURS CRITIQUE TENU SUR

## LES RÉSEAUX DE COLLABORATION EN INTERACTION

## LORS DE LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE MURALE PUBLIQUE

## À MONTRÉAL, 1950 - MAI 1961 ..... 34

## CHAPITRE I

## LA PROGRAMMATION DE L'ŒUVRE MURALE

## ET LA SÉLECTION DE L'ARTISTE ..... 35

## 1.1 La programmation de l'œuvre murale : l'initiative de l'architecte ..... 37

1.2 La sélection de l'artiste par le commanditaire, son représentant  
ou son comité ..... 401.2.1 La médiation du comité de sélection : l'expert et l'institution  
artistiques ..... 42

## La médiation de l'expert artistique ..... 43

## La médiation de l'institution artistique ..... 46

## 1.3 La sélection de l'artiste par l'architecte ..... 51

## 1.3.1 Le comité de sélection formé par l'architecte ..... 60

## CHAPITRE II

## LES CONTRAINTES DE LA COMMANDE DE L'ŒUVRE MURALE

## IMPOSÉES À L'ARTISTE

## PAR LE COMMANDITAIRE ET L'ARCHITECTE ..... 64

## 2.1 La contrainte du thème de l'œuvre murale imposée à l'artiste ..... 66

## 2.1.1 Le respect du thème ou de la liberté de l'expression de l'artiste .. 67

La valeur nationale attribuée au thème imposé par le  
commanditaire ..... 76

2.2 Les contraintes physiques de l'œuvre murale imposées à l'artiste :	
le médium et le matériau, la localisation et les dimensions .....	87
2.2.1 La latitude de l'artiste dans le choix du matériau .....	89
2.2.2 La formation lacunaire de l'artiste en regard des dimensions ....	92
2.3 La contrainte financière de l'œuvre murale imposée à l'artiste .....	96
2.3.1 La fixation du budget au pourcentage revendiquée par l'artiste .	100

### CHAPITRE III

#### L'ORGANISATION DU TRAVAIL ARTISTIQUE

DE L'ŒUVRE MURALE PAR L'ARTISTE .....	108
3.1 La relation de « collaboration » entre l'artiste et l'architecte .....	109
3.1.1 La collaboration, le mode relationnel privilégié .....	110
3.1.2 Les réserves sur la collaboration émises par l'artiste .....	120
3.1.3 La collaboration dès la conception de l'édifice revendiquée par l'artiste .....	121
3.2 La relation de « collaboration » entre artistes .....	134
3.2.1 Le statut d'artiste .....	140
3.3 La relation de l'artiste avec son personnel de soutien .....	144
3.3.1 La relation de l'artiste avec l'artiste-artisan .....	144
3.3.2 La relation de l'artiste avec le scientifique .....	147
3.3.3 La relation de l'artiste avec les personnels techniques .....	149
3.4 La figure double du « muraliste » : la figure d'artiste d'avant-garde en tension avec celle d'artiste professionnel .....	155
3.4.1 Le statut de muraliste .....	157
3.4.2 L'artiste d'avant-garde : la novation artistique et la fonction sociale du muraliste .....	159
3.4.3 L'artiste professionnel : la professionnalisation du muraliste ...	164



La formation .....	164
La valeur symbolique du travail artistique .....	165
Les honneurs : le prix dédié et les éloges .....	168

## DEUXIÈME PARTIE

### LE DISCOURS CRITIQUE TENU SUR

### LES RAPPORTS DE L'ŒUVRE MURALE À L'ÉDIFICE

### LORS DE LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE MURALE PUBLIQUE

À MONTRÉAL, 1950 - MAI 1961 .....	172
-----------------------------------	-----

## CHAPITRE IV

### LE RETOUR DE LA DÉCORATION

REJETÉE PAR L'ARCHITECTURE MODERNE .....	173
--	-----

4.1 La relation de l'œuvre murale à l'édifice plutôt que leur autonomie .....	175
---	-----

4.2 Les valeurs civilisatrices attribuées à l'œuvre murale publique .....	185
---	-----

4.2.1 La valeur d'humanisation .....	185
--------------------------------------	-----

4.2.2 La valeur émancipatrice .....	190
-------------------------------------	-----

4.2.3 La valeur éducative du goût artistique .....	191
--	-----

4.2.4 La valeur démocratique .....	194
------------------------------------	-----

## CHAPITRE V

LE LEXIQUE DES RAPPORTS DE L'ŒUVRE MURALE À L'ÉDIFICE ..	200
--	-----

5.1 La hiérarchie : la primauté de l'édifice .....	202
--	-----

5.1.1 L'expression de la hiérarchie : la conception de l'art en fonction de l'architecture, la décoration murale et l'intégration de l'art à l'architecture .....	203
---	-----

5.1.2 L'utopie de l'égalité : la synthèse des arts et la fusion des arts ..	207
---	-----

5.2 La modalité : la complémentarité .....	216
5.2.1 L'œuvre murale complémentaire et non pas ajoutée au mur .....	217
5.2.2 La visibilité de l'œuvre murale sans la « destruction du mur » ou « l'unité dans la diversité » .....	220

## CHAPITRE VI

### LES COURANTS ARTISTIQUES DE L'ŒUVRE MURALE

APPROPRIÉS À L'ÉDIFICE MODERNE .....	231
6.1 La figuration moderne .....	233
6.1.1 Le renouveau de l'art religieux .....	233
6.1.2 La figuration moderne en art profane .....	241
6.2 L'abstraction : la tendance géométrique et ses désignations .....	244
6.2.1 « Abstraction géométrique » .....	247
6.2.2 « Art non-figuratif » .....	255
6.2.3 « Art abstrait » .....	257
6.3 La figuration moderne et l'abstraction .....	260
6.4 L'art religieux traditionnel .....	263

## CHAPITRE VII

### LES CATÉGORIES ET LES MÉDIUMS ARTISTIQUES

DE L'ŒUVRE MURALE APPROPRIÉS À L'ÉDIFICE MODERNE .....	270
7.1 La catégorie peinture .....	272
7.1.1 La céramique murale au développement novateur .....	272
Les carreaux et la brique concave de Claude Vermette .....	274
<i>À l'intersection art-artisanat</i> .....	275
<i>À l'intersection art-artisanat-industrie</i> .....	278
Le grand carreau épais de Louis Archambault .....	288



La valeur nationale canadienne .....	292
7.1.2 La mosaïque murale au développement novateur .....	295
7.1.3 Le vitrail au développement novateur .....	301
Le renouveau du vitrail et les modèles français .....	302
Le vitrail en verre : la tradition et l'innovation .....	305
<i>Le vitrail traditionnel</i> .....	306
<i>Le vitrail moderne et novateur</i> .....	308
Le vitrail en fibre de verre de Jean-Paul Mousseau .....	313
7.1.4 La peinture murale entre tradition et innovation .....	317
7.1.5 La tapisserie murale et le passage par le tapis crocheté .....	329
Le renouveau de la tapisserie et le modèle français .....	330
La tradition revisitée du tapis crocheté .....	332
7.2 La catégorie sculpture .....	338
7.2.1 La sculpture traditionnelle .....	339
La sculpture architecturale en pierre .....	339
7.2.2 La sculpture novatrice .....	341
La sculpture murale ou tridimensionnelle en cuivre et laiton, en linoléum, en fibre de verre ou en polystyrène .....	342
L'écran en aluminium anodisé ou en cuivre et laiton .....	346

## CHAPITRE VIII

### L'ŒUVRE MURALE CONÇUE « EN FONCTION »

DE L'ÉDIFICE MODERNE .....	355
8.1 L'esthétique architecturale moderne .....	356
8.1.1 L'esthétique moderne .....	356
L'échelle .....	356
Le mur en tant que structure et surface plane .....	359

La forme et la couleur, le rythme et la texture .....	362
8.1.2 L'environnement extérieur .....	366
L'éclairage naturel .....	366
Le paysage et le bâti .....	369
8.1.3 L'aménagement intérieur : le programme artistique et le mobilier .....	371
8.2 La fonctionnalité ou l'usage de l'édifice .....	377
8.2.1 L'« atmosphère » ou l'« ambiance » .....	377
8.2.2 La commémoration de l'usage .....	380
CONCLUSION .....	385
APPENDICE A	
LISTES NOMINATIVES DES PRATICIENS .....	402
APPENDICE B	
FIGURES .....	406
APPENDICE C	
TABLEAUX .....	436
BIBLIOGRAPHIE .....	445

## LISTE DES LISTES NOMINATIVES DES PRATICIENS

Liste	Page
A.1 Liste des artistes (1950-1961) .....	403
A.2 Liste des architectes (1950-1961) .....	404
A.3 Liste des décorateurs (1950-1961) .....	405

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
B.1 Mario Merola, peinture murale disparue du restaurant Le Pavillon de l'hôtel de LaSalle, vue partielle, publicité de l'hôtel de LaSalle, 1952; 1240, rue Drummond, Montréal. Source : Hôtel de LaSalle, « Pour le plaisir du palais... et pour celui des yeux : Le Pavillon de LaSalle », Publicité, Hôtel de LaSalle, divers quotidiens, 1952, Dossier 1952, Collection spéciale, Bibliothèque des arts, UQAM. ....	407
B.2 Anne Kahane, <i>Façade</i> , sculpture murale d'un immeuble de bureaux, 1956; 310, av. Victoria, Montréal; David K. Linden, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. ....	407
B.3 Immeuble de bureaux; 310, av. Victoria, Montréal; David K. Linden, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. ....	407
B.4 Charles Daudelin, peintures murales disparues de la taverne Peel, maquettes, 1950; rue Peel, Montréal; Rother, Bland, Trudeau, architectes. Source : <i>Daudelin</i> , catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 24 sept. 1997 au 15 fév. 1998), Québec, Musée du Québec, 1997, p 85. ....	408
B.5 Charles Daudelin, sculpture murale d'un immeuble résidentiel, vue partielle, 1950; 6001, Côte Saint-Luc, Montréal; Rother, Bland, Trudeau, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. ....	408
B.6 Charles Daudelin, sculpture murale d'un immeuble résidentiel, vue partielle, 1950; 6001, Côte Saint-Luc, Montréal; Rother, Bland, Trudeau, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. ....	408

- B.7 Stanley Cosgrove, fresque du pavillon de philosophie du collège Saint-Laurent, 1953; 625, av. Sainte-Croix, Saint-Laurent; Larose et Larose, architectes. Source : « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 75. .... 409
- B.8 York Wilson, peinture murale de la bibliothèque Redpath de l'université McGill, 1954; 3459, rue McTavish, Montréal; McDougall, Fleming et Smith, architectes. Source : « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 74. .... 409
- B.9 Mario Merola, peinture murale disparue du restaurant Le Pavillon de l'hôtel de LaSalle, maquette, 1952; 1240, rue Drummond, Montréal. Source : Mario Merola, *Mario Merola : Choix de textes critiques / Critical Writing Choice*, Montréal, FINI / INFINI, 2001, p. 6. .... 410
- B.10 Mario Merola, peinture murale disparue du restaurant Le Pavillon de l'hôtel de LaSalle, 1952; 1240, rue Drummond, Montréal. Source : Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 40. .... 410
- B.11 Localisation et dimensions de l'œuvre murale de l'immeuble de bureaux City Centre, croquis du concours, 1957; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : Mayerovitch et Bernstein, architectes, « City Centre : concours de fresque », dans Réjeanne Giroux, « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982, p. 110. .... 411
- B.12 Alfred Pellan, *Le temps*, mosaïque murale de l'immeuble de bureaux City Centre, 1957; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 411
- B.13 Alfred Pellan, *Le temps*, mosaïque murale de l'immeuble de bureaux City Centre, détails et horloge, 1957; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : photo de l'auteure, 2006. .... 411



- B.14 Immeuble de bureaux City Centre; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995. .... 411
- B.15 Mario Merola, peinture murale disparue du bar Le Pompon Rouge de l'hôtel Windsor, 1958; rue Peel et boul. René-Lévesque Ouest, coin nord-ouest, édifice détruit, Montréal; Max Roth, architecte. Source : Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 258. .... 412
- B.16 Mario Merola, peinture murale disparue du bar Le Pompon Rouge de l'hôtel Windsor, 1958; rue Peel et boul. René-Lévesque Ouest, coin nord-ouest, édifice détruit, Montréal; Max Roth, architecte. Source : Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 259. .... 412
- B.17 Mary Filer, peinture murale de l'Institut neurologique de l'université McGill, inauguration en présence de Maurice Duplessis, détails, 1954; Montréal. Source : Lucien Langlois, « Hommage de McGill à M. Duplessis », *Montréal-Matin*, 15 novembre 1954, p. 32; René Montpetit « Une œuvre dont toute la province s'enorgueillit », *La Presse*, 15 novembre 1954. .... 413
- B.18 Mary Filer, peinture murale de l'Institut neurologique de l'université McGill, inauguration en présence de Maurice Duplessis, 1954; Montréal. Source : « Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural », *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 27. .... 413
- B.19 Marius Plamondon et Benoit East, vitrail disparu du bar Les Voyageurs de l'hôtel Reine-Élisabeth, vue partielle et en cours de réalisation par l'assistant Olivier Ferland, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 98, 100. .... 414

- B.20 Claude Vermette, céramique murale disparue du Café de l'hôtel Reine-Élisabeth, en cours de réalisation, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Fonds Claude Vermette, P8/B1/21, Montréal Hôtel Reine-Élisabeth 1955, Archives du MBAM. 414
- B.21 Jean Dallaire, tapisserie murale disparue du hall d'entrée de l'hôtel Reine-Élisabeth, maquette et *in situ*, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 98; Anaconda Copper and Brass, « Les métaux décoratifs Anaconda... », Publicité, Anaconda Copper and Brass, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 168 (avril), 1960, p. 7. 415
- B.22 Albert Cloutier, peintures murales disparues de la salle à dîner Bonaventure de l'hôtel Reine-Élisabeth, motifs de la cuisine et de l'artisanat, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p.101; Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 256. .... 415
- B.23 Louis Archambault et Norman Slater, *Canada d'un océan à l'autre*, céramique murale extérieure du pavillon du Canada, détails, 1958; Exposition universelle, Bruxelles, Belgique, coll. MBAC, Ottawa; Charles Greenberg, architecte. Source : Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Macleans Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 18; Donald W Buchanan, « Impressions of the Fair », *Canadian Art*, vol. 15, n° 3 (août), 1958, p. 186. .... 416
- B.24 Louis Archambault et Norman Slater, *Canada d'un océan à l'autre*, céramique murale extérieure du pavillon du Canada, 1958; Exposition universelle, Bruxelles, Belgique, coll. MBAC, Ottawa; Charles Greenberg, architecte. Source : Donald W Buchanan, « Impressions of the Fair », *Canadian Art*, vol. 15, n° 3 (août), 1958, p. 186. .... 416



- B.25 Mario Merola, peinture murale de la caféteria du pavillon du Canada, 1958; Exposition universelle, Bruxelles, Belgique, coll. MBAC, Ottawa; Charles Greenberg, architecte. Source : Donald W Buchanan, « Impressions of the Fair », *Canadian Art*, vol. 15, n   3 (août), 1958, p. 186. . . 416
- B.26 Maurice Savoie, céramique murale du centre de loisirs M  r Pigeon, 1959; 5550, rue Angers, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995. . . . . 417
- B.27 Maurice Savoie, céramique murale du centre récréatif Saint-Charles, maquette, vue partielle, 1960; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : Dollard Morin, « Le nouveau centre St-Charles », *La Presse*, 19 novembre 1960. . . . . 417
- B.28 Laure Major, œuvre murale en aluchromie disparue de la piscine du centre récréatif Saint-Charles et tremplins sculpturaux disparus de Maurice Lemieux, 1962; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : Dossier historique du 1055, rue Hibernia, Archives Municipales de Montréal. . . . . 417
- B.29 Maurice Savoie, céramique murale du centre récréatif Saint-Charles, vues partielles, 1962; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995. . . . . 418
- B.30 Maurice Savoie, œuvre murale en béton du centre récréatif Saint-Charles, vues partielles, 1962; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995. . . . . 418
- B.31 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale du centre de loisirs du collège Notre-Dame, 1958; 3791, chemin Queen Mary, Montréal; Gérard Notebaert, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995. . . . . 419
- B.32 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale de l'aéroport international de Montréal, vues partielles, 1960; Dorval; Jacques Guillon, décorateur; Archibald, Illsley, Templeton; Larose et Larose, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995. . . . . 419

- B.33 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale de la cafétéria de l'usine Ciba, 1959; 205, rue Bouchard, Dorval; Percy Booth, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 420
- B.34 Usine Ciba, cafétéria; 205, rue Bouchard, Dorval; Percy Booth, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 420
- B.35 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale de l'école secondaire Regina Mundi, 1959; 1050, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; Dufresne et Boulva, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 420
- B.36 Volodimir Moschinsky, peinture murale de l'église Church of All Nations, en cours de réalisation, v. 1953; rue du Square-Amherst, Montréal. Source : Clayton Sinclair, « New-Canadian Brings 'Lost' Art to Paint Murals in Church Chancel », *The Gazette*, 22 décembre 1952. .... 421
- B.37 Mario Merola, peinture murale du centre sportif Maisonneuve, en cours de réalisation, 1960; 3000, rue Viau, Montréal; Paul Lambert, architecte. Source : Jim Ferrabee, « Swimming Pool, Gymnasium Completed, Hockey Arena Next », *The Gazette*, 25 juillet 1960. .... 421
- B.38 Assistants dans l'atelier de céramique de Claude Vermette à Sainte-Adèle, v. 1959. Source : « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 132-133; « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 17. .... 422
- B.39 Claude Vermette dans son atelier à Sainte-Adèle, céramique murale de l'école secondaire Regina Mundi, en cours de réalisation, v. 1959; 1050, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; Dufresne et Boulva, architectes. Source : « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 133. .... 422
- B.40 Claude Vermette dans son atelier à Sainte-Adèle, v. 1960. Source : « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *Le Devoir* 14 mai 1960. .... 422

- B.41 Stefan Kontski, peinture murale de l'église Sainte-Marie-de-Czestochowa, vue partielle en cours de réalisation, 1953; 2550, av. Gascon, Montréal. Source : John Ayer, « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952. .... 422
- B.42 Joseph Iliu, mosaïque murale disparue du supermarché Steinberg, 1955; boul. Saint-Laurent et Crémazie, coin nord-ouest, Montréal; Keith Graham, architecte. Source : « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 38. .... 423
- B.43 Joseph Iliu, sculpture murale disparue de l'immeuble de bureaux Peel Centre, 1957; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : « L'Édifice Peel Centre, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars), 1958, p. 34. .... 423
- B.44 Anne Kahane, *Façade*, sculpture murale d'un immeuble de bureaux, 1956; 310, av. Victoria, Montréal; David K. Linden, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 423
- B.45 Armand Fillion, sculpture architecturale de l'école Sainte-Bernadette-Soubirous, 1952; 6855, 16<sup>e</sup> Avenue, Montréal. Source : École d'architecture, Université de Montréal, 2003. .... 424
- B.46 Vincent Poggi, vitrail de la maison provinciale des Frères de l'Instruction Chrétienne, 1956; 870, chemin de Saint-Jean, La Prairie. Source : « Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique », *Légende de figure*, *La Presse*, 23 août 1956. .... 424
- B.47 Albert Dumouchel, mosaïque murale du centre médical Brassard, 1954; 412, boul. du Havre, Valleyfield; Dionne et Bélanger, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 425
- B.48 Sarah Jackson, *La famille*, sculpture murale disparue du supermarché Steinberg, 1957; boul. Lafleur, LaSalle; Colin Rae de l'atelier d'architecture Steinberg. Source : « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet, 1957. ... 425

- B.49 Georges-Édouard Tremblay, tapisserie murale de l'immeuble British-American Oil, maquette et *in situ*, 1957; 1945, boul. Graham, Mont-Royal; Thor Hansen, décorateur; Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes. Source : « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 44-45. .... 426
- B.50 Immeuble British-American Oil; 1945, boul. Graham, Mont-Royal; Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes. Source : « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42. .... 426
- B.51 Umberto Bruni, peinture murale de l'immeuble British-American Oil, maquette, 1957; 1945, boul. Graham, Mont-Royal, coll. Musée canadien des civilisations, Gatineau; Thor Hansen, décorateur; Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes. Source : « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 45. .... 426
- B.52 Joseph Iliu, mosaïque murale disparue du supermarché Steinberg, 1955; boul. Saint-Laurent et Crémazie, coin nord-ouest, Montréal; Keith Graham, architecte. Source : « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 38. .... 427
- B.53 Joseph Iliu, mosaïque murale cachée et parement d'origine, 1955 (gauche), murale restaurée en partie en 2003 (droite), supermarché Steinberg; 4405, rue Sainte-Catherine Est, coin Morgan, Montréal; Max Roth, architecte. Source : photo de l'auteure, 2003. .... 427
- B.54 Joseph Iliu, mosaïque murale du supermarché Steinberg, 1955; 4405, rue Sainte-Catherine Est, coin Morgan, Montréal; Max Roth, architecte. Source : « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 36. .... 427
- B.55 Norman Slater, écran du magasin Morgan au centre commercial Rockland, vue du côté est, 1959; 2305, boul. Rockland, Mont-Royal; Martin et Prus, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 428



- B.56 Norman Slater, écran du magasin Morgan au centre commercial Rockland, vue du côté est, 1959; 2305, boul. Rockland, Mont-Royal; Martin et Prus, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 428
- B.57 Mario Merola, peinture murale du centre sportif Maisonneuve, 1960; 3000, rue Viau, Montréal; Paul Lambert, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 429
- B.58 Mario Merola, peinture murale du centre sportif Maisonneuve, maquette, 1960; 3000, rue Viau, Montréal; Paul Lambert, architecte. Source : Diapothèque, Bibliothèque des arts, UQAM. .... 429
- B.59 Joseph Iliu et Wlodzimierz Lukasik, mosaïque murale de l'École de l'automobile, 1956; 3744, rue Saint-Denis, Montréal; Lapointe et Tremblay, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 430
- B.60 Joseph Iliu, sculpture murale disparue de l'immeuble de bureaux Peel Centre, 1957; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957; « L'Édifce Peel Centre, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars), 1958, p. 34. .... 431
- B.61 Immeuble de bureaux Peel Centre; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : « L'Édifce Peel Centre, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars), 1958, p. 32. .... 431
- B.62 Sarah Jackson, *La famille*, sculpture murale disparue du supermarché Steinberg, 1957; boul. Lafleur, LaSalle; Colin Rae de l'atelier d'architecture Steinberg. Source : Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957. .... 431
- B.63 Adam Sherriff Scott, *Montreal in the year 1806*, peinture murale disparue de la Banque canadienne impériale de commerce, Peel Centre, 1957; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957. .... 431
- B.64 Claude Vermette, céramique murale. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 432

- B.65 Claude Vermette, céramique murale de l'immeuble de bureaux Madikap, 1960; 4150, rue Sherbrooke Ouest, Westmount; Harold Kahn, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 432
- B.66 Joseph Iliu, mosaïque murale disparue du supermarché Steinberg, publicité du détaillant World Mosaic, 1955; boul. Saint-Laurent et Crémazie, coin nord-ouest, Montréal; Keith Graham, architecte. Source : World Mosaic Co, « Mosaïque céramique 'Joo-World Mosaic'... », Publicité, World Mosaic Co., 178 rue Jean-Talon Est, Montréal, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 60. .... 433
- B.67 Joseph Iliu, mosaïque murale de L'atelier de céramique World Mosaic, 1958; 9545, boul. Saint-Laurent, Montréal; Harry Stilman, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 433
- B.68 Adrien Vilandré, mosaïque murale de l'usine Canadian Technical Tape, détail, v. 1957; 455, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; John Bird, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 433
- B.69 Joseph Iliu, écran de la synagogue Emanu-El-Beth Sholom, 1959; 4100, rue Sherbrooke Ouest, Westmount; Max Roth; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995. .... 434
- B.70 Joseph Iliu, écran de la synagogue Emanu-El-Beth Sholom, publicité du détaillant Noranda Copper and Brass, 1959; 4100, rue Sherbrooke Ouest, Westmount; Max Roth; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Noranda Copper and Brass Ltd., « La beauté... par Noranda », Publicité, Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal-Toronto-London-Edmonton-Vancouver, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 170 (juin), 1960, p. 33. .... 434
- B.71 Joseph Iliu, écran disparu de l'entreprise Northern, publicité du détaillant Noranda Copper and Brass, v. 1959; 1600, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Noranda Copper and Brass Ltd., « Tableau mural en laiton Noranda », Publicité, Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal-Toronto-London-Edmonton-Vancouver, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 168 (avril), 1960, p. 25. .... 434

- B.72 Adrien Vilandré, mosaïque murale de l'usine Canadian Technical Tape, vue partielle, v. 1957; 455, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; John Bird, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995. .... 435
- B.73 Louis Archambault, céramique murale de la bibliothèque Fraser-Hickson Institute, 1958; 4855, av. Kensington, Montréal; Durnford, Bolton, Chadwick et Ellwood, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995. .... 435



## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
C.1 L'usage des appellations au sein des mondes de l'art et de l'architecture (1950-1961) .....	437
C.2 L'usage des appellations dans les contextes de décoration, d'intégration et autre (1950-1961) .....	439
C.3 L'usage des appellations décoration et intégration au sein des mondes de l'art et de l'architecture (1950-1961) .....	443

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

### Liste des abréviations

av.	avenue
boul.	boulevard
CA	conseil d'administration
chap.	chapitre
coll.	collection
fig.	figure
M <sup>gr</sup>	monseigneur
n°	numéro
tabl.	tableau
v.	vers
vol.	volume

### Liste des sigles et acronymes

AANFM	Association des artistes non-figuratifs de Montréal
AAPQ	Association des Architectes de la Province de Québec
ABC	<i>Architecture Bâtiment Construction</i>

AGQ	Association des graveurs du Québec
ASQ	Association des sculpteurs du Québec
CAC	Collection d'Architecture Canadienne, Université McGill
CCA	Centre Canadien d'Architecture
CECM	Commission des écoles catholiques de Montréal (devenue Commission scolaire de Montréal, CSDM)
CEPGM	Commission des écoles protestantes du Grand Montréal (devenue Commission scolaire English-Montréal, CSEM)
CIAM	Congrès internationaux d'architecture moderne
CN	Canadien national
CSDM	Commission scolaire de Montréal (autrefois Commission des écoles catholiques de Montréal, CECM)
CSEM	Commission scolaire English-Montréal (autrefois Commission des écoles protestantes du Grand Montréal, CEPGM)
CSMB	Commission scolaire Marguerite-Bourgeoys (autrefois Commission des écoles catholiques de Saint-Laurent et Commission scolaire Sainte-Croix)
ÉBAM	École des beaux-arts de Montréal
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal (autrefois, Musée d'art contemporain, MAC)
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec (autrefois Musée de la province de Québec, puis Musée du Québec)
RAIC	<i>Royal Architectural Institute of Canada Journal</i>

SAPQ	Société des artistes professionnels du Québec
SCHL	Société canadienne d'hypothèques et de logement
UQAM	Université du Québec à Montréal
WPA	Works Progress Administration

## RÉSUMÉ

L'œuvre murale publique créée à Montréal dans les années cinquante s'avère une production artistique significative à plus d'un titre au regard du discours critique, mais méconnue. Vivement colorée et savamment texturée ou unie, aux formes géométriques ou aux figures modernes ou traditionnelles, réalisée dans des médiums et des matériaux variés, nouveaux ou anciens, cette murale est issue d'un processus collectif de production d'une commande publique. L'étude des commentaires tenus sur la murale entre 1950 et le 8 mai 1961, une forte période constructive d'après-guerre au cours de laquelle aucune politique d'art public n'existait encore, montre que sa production a émergé grâce aux interactions entre de nombreux acteurs de réseaux de collaboration issus de mondes divers. Ils formaient un monde de l'art public, dont les acteurs principaux sont l'artiste, l'architecte et le commanditaire. Les écrits révèlent qu'ils partageaient des conventions régissant la procédure de sa commande et des conventions esthétiques, techniques, langagières et symboliques qui leur ont permis de collaborer afin de produire cette murale décorant ou s'intégrant à l'édifice moderne, et qu'ils en ont remis certaines en question au profit d'innovations redéfinissant sa production.

Cette étude se fonde sur l'analyse du discours afin de reconstituer les représentations qu'il véhicule des réseaux de collaboration en interaction lors de la production de la murale d'une part, et celles des rapports qu'elle entretient avec l'édifice moderne d'autre part. L'analyse s'appuie sur l'approche génétique du sociologue Howard Becker visant à établir étape par étape le processus de production d'une œuvre issue d'un monde de l'art; un concept adapté au corpus en monde de l'art public. L'identification des acteurs des réseaux, des mondes desquels ils proviennent, de leur faisceau de tâches, des conventions qu'ils partagent et des innovations qu'ils instaurent sont autant d'aspects à noter. Nous retenons son intérêt porté à l'examen critique du monde de l'art par le critique, car ses jugements le définissent aussi, et celui de Hans Robert Jauss pour l'horizon d'attente du critique et l'horizon d'attente social du groupe créant ses normes.

L'examen du riche corpus textuel permet d'établir trois étapes du processus collectif de production de l'œuvre murale ayant cours au sein des réseaux de collaboration : d'abord, sa programmation à l'initiative coutumière de l'architecte, suivie de la sélection régulière de l'artiste par l'architecte, le commanditaire ou leur comité; puis, l'imposition de contraintes récurrentes : le thème, les contraintes physiques - médium, matériau, localisa-



tion, dimensions - et la contrainte financière, lors de la commande de la murale à l'artiste tant par l'architecte que le commanditaire; enfin, l'organisation du travail artistique lors de sa réalisation par l'artiste collaborant étroitement avec l'architecte, à l'occasion avec un autre artiste et souvent avec son personnel de soutien. La notion de collaboration est le leitmotiv de la décennie. Celle de l'artiste avec l'architecte s'avère conventionnelle, étant répétitive, plurielle et basée sur une connaissance, voire une confiance mutuelles.

L'analyse du discours permet aussi de reconstituer les représentations que les acteurs du monde de l'art public se faisaient des rapports de l'œuvre murale à l'édifice moderne, qui ont conditionné sa production. Des conventions esthétiques, techniques, langagières et symboliques les sous-tendent. Prônant le retour de la relation murale-édifice afin d'humaniser l'édifice, après l'avoir considérée rejetée au nom du fonctionnalisme moderne, les commentateurs ont établi les rapports de hiérarchie, la primauté de l'édifice, et de complémentarité de la murale en sorte qu'elle soit visible. Les appellations décoration murale et intégration de l'art à l'architecture ont désigné couramment ces rapports. Les auteurs ont discuté des courants artistiques de la murale appropriés tant à remplir la fonction d'humanisation de l'édifice qu'à s'accorder avec son esthétique moderne. L'arrivée de l'abstraction de tendance géométrique s'avère en ce sens une innovation majeure. Elle a remis en cause tant la fonction commémorative séculaire de l'art public que sa prétendue absence sous la gouverne du premier ministre Maurice Duplessis. Des médiums et des caractéristiques de matériaux ont été considérés propices à mettre en œuvre ces critères artistiques à l'extérieur de l'édifice : la diversité des couleurs, des formes, des textures et la durabilité, de telles innovations survenant surtout en céramique, en mosaïque et en vitrail. Les acteurs ont aussi évalué des murales en fonction de rapports de modernité avec l'édifice en termes d'esthétique et d'usage.

La thèse révèle la grande importance de la production de l'œuvre murale publique tant dans la définition de l'histoire de l'art public à Montréal que de l'histoire de l'art du Québec dans les années cinquante. Cela remet en question des idées reçues sur la place occupée par cette pratique artistique, encore jugée marginale en histoire de l'art. Elle en constitue au contraire un segment déterminant.

Mots clés : murale, art public, Montréal, 1950-1961, discours, sociologie de l'art, Howard Becker, Harriet Senie

## INTRODUCTION

Montréal, une île aux parcs verdoyants, aux rues denses et au centre-ville de verre et de béton, est devenue une ville moderne et une ville d'art public moderne et contemporain au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Avec ses banlieues des rives nord et sud de plus en plus peuplées, elle forme le Grand Montréal, la grande région montréalaise. La vie quotidienne de sa population y est rythmée au son matinal du métro qui entre en station, de la rumeur de la rue Sainte-Catherine où elle se presse dans les grands magasins à l'heure du lunch, ou d'un air de jazz entendu dans un bar ou un restaurant avant la sortie culturelle du soir. Bien sûr, le Montréalais ne vit pas qu'au centre-ville. Il retourne dans son quartier ou sa banlieue, là où se passe aussi une vie animée, comme celle de l'école primaire ou secondaire, de la transaction bancaire ou de l'épicerie. Ces lieux et édifices publics, à l'instar d'autres, ont été planifiés par des commanditaires privés ou publics, associatifs ou religieux. Certains de ces donneurs d'ouvrage ont engagé des architectes afin de les concevoir. Quelquefois des artistes y ont intégré des œuvres murales colorées et texturées. Aujourd'hui, les œuvres murales réalisées après la Deuxième Guerre mondiale retiennent toutefois peu le regard du Montréalais pressé et rarement celui du passant attentif. Par contre, dans cette étude, elles font l'objet d'un regard soutenu, d'une attention particulière, car elles s'avèrent un lieu privilégié d'analyse en art public moderne, un terrain fertile et méconnu à scruter.

Ces œuvres murales publiques modernes montréalaises ont émergé en grand nombre à la faveur de la modernisation de la société québécoise, avec son essor économique et démographique nommé le *baby boom*, et du développement innovateur et effervescent



de la production artistique et architecturale d'après-guerre. Au cours des années cinquante, la production de ces murales a été l'occasion de remises en question de l'art public traditionnel montréalais - des sculptures, sculptures architecturales, bas-reliefs, peintures murales et vitraux commémoratifs créés depuis le début du siècle surtout - par les trois acteurs principaux du monde de l'art public : l'artiste, l'architecte et le commanditaire. Des critiques d'art et d'architecture, des journalistes d'affaires publiques, quelques artistes et de rares architectes ont témoigné de cela à l'époque. L'analyse de leurs riches commentaires traitant de cette commande publique des années cinquante permet d'identifier ces trois catégories d'acteurs, d'étayer leurs interactions, surtout la relation privilégiée établie entre l'artiste et l'architecte, et de construire ainsi les réseaux de collaboration qui les unissaient. L'examen de ces écrits rend de plus possible la mise au jour de débats qui avaient cours à propos de cette commande d'œuvre murale publique. Leurs enjeux ont porté d'une part, sur sa procédure adoptée par les acteurs, sur ses conditions de production, et d'autre part, sur les relations entre la murale et l'édifice, l'art et l'architecture, sur les caractéristiques formelles et esthétiques, les médiums, les matériaux et les techniques appropriés de la murale dans ce contexte particulier. Ce discours critique tenu entre 1950 et le 8 mai 1961 fonde notre étude doctorale. Son analyse montre qu'il a ainsi construit des représentations tant de cet objet artistique qu'est l'œuvre murale publique produite dans la grande région montréalaise que des réseaux de collaboration impliqués dans sa commande.

La présentation de la recherche doctorale portant sur le discours critique tenu sur la genèse de la production de l'œuvre murale entre 1950 et le 8 mai 1961 qui suit, débute par la définition des appellations les plus usitées dans cette thèse. Elle se poursuit par l'exposé de sa problématique, qui comprend le corpus retenu des œuvres murales publiques réalisées à Montréal entre 1950 et 1961, l'état lacunaire des connaissances sur cet objet d'étude, les aspects de la question posée par cette recherche relativement à la

genèse de la production de ces œuvres et l'appareil théorique élaboré à l'aune de la sociologie de l'art, de la théorie de la réception et de l'histoire de l'art public afin d'y répondre. La méthodologie adoptée, le résumé des résultats de cette enquête, qui sont analysés au sein des huit chapitres de la thèse, de même que la présentation de ceux-ci complètent cette introduction.

### **Les appellations**

L'étude privilégie l'analyse de la pratique de l'*œuvre murale* au sein du monde de l'art public, plutôt que celle de la sculpture, car notre recherche en maîtrise avait révélé qu'elle a inauguré l'ère moderniste en art public québécois<sup>1</sup>. S'ajoute à cela la nécessité de combler une connaissance lacunaire de l'œuvre murale publique en histoire de l'art d'ici et d'en démontrer le développement significatif. À l'exemple du terme englobant œuvre d'art, l'expression *œuvre murale* s'applique à une variété de médiums artistiques et de matériaux, ce qui correspond à la pratique muraliste des années étudiées. La recherche de maîtrise avait en effet montré que les médiums employés dans les années cinquante sont multiples, avec entre autres : la céramique, la mosaïque, le vitrail, la peinture, la tapisserie et la sculpture (relief et claustra ou écran)<sup>2</sup>. Cela contrariait l'histoire de l'art dans sa croyance en la domination de la peinture murale comme médium. Dans les années cinquante, la critique d'art francophone et anglophone fait

---

<sup>1</sup> Danielle Doucet, « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998. Cette étude est résumée dans « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis : Les œuvres murales non commémoratives », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 2, 1998, p. 32-73.

<sup>2</sup> *Ibid.*

toutefois peu usage du vocable *œuvre murale*<sup>3</sup>, au profit de *murale* et de ses variantes descriptives, dont sculpture murale, peinture murale ou tapisserie murale. Malgré cela, l'expression *œuvre murale* est favorisée dans cette thèse afin de nommer un corpus marqué par l'hétérogénéité des médiums artistiques et par la relation de l'œuvre au mur, de l'art à l'architecture. Par ailleurs, sa forme synthétique *murale*, commune à l'époque, trouve aussi sa place dans le texte, conformément au discours des acteurs<sup>4</sup>.

En plus de la diversité des médiums, d'autres critères caractérisent l'œuvre murale, dont sa conception en fonction du mur, incluant un certain art « mobile » selon le terme de l'historienne de l'art Marianne Ström, tel la tapisserie<sup>5</sup>. Le caractère public de l'œuvre en est un autre. Il correspond au double usage habituel du terme, à savoir que l'œuvre est une commande publique et qu'elle se situe dans un lieu public intérieur ou extérieur. En somme, les *œuvres murales publiques* sont ici définies comme étant des œuvres de médiums artistiques et de matériaux variés, commandées par les secteurs privé ou public, associatif ou religieux, situées dans des lieux publics intérieurs ou extérieurs et conçues en fonction de ceux-ci.

Ces œuvres murales publiques ont de plus été qualifiées par les appellations *décoration murale* ou *intégration de l'art à l'architecture* dans les textes critiques de l'époque qui ont traité de leur rapport à l'édifice. Nous les soulignons par l'italique dans la thèse.

---

<sup>3</sup> On y retrouve tout de même l'appellation *oeuvre murale* à l'occasion, comme dans « Œuvre murale dans un grand immeuble », *La Presse*, 16 mars 1957, et Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957.

<sup>4</sup> Et ce, malgré l'usage certes discutable du terme *murale* en tant que nom, et non pas en tant qu'adjectif comme il convient.

<sup>5</sup> Marianne Ström, *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, p. 20.

## La problématique

### *Le corpus des œuvres murales*

Ainsi définies, les œuvres murales publiques qui forment le corpus d'œuvres de la thèse sont aussi déterminées par le choix de la période d'après-guerre et du territoire géographique montréalais. La périodisation retenue se situe entre 1950 et le 8 mai 1961. La borne de 1950 tient au fait qu'à cette date, le modernisme en art public apparaît une réalité émergente dans l'espace public, c'est-à-dire non pas encore reconnue mais tout de même effective. En effet, la recherche de maîtrise avait prouvé que l'œuvre murale qualifiée par nous de moderniste, car libérée de l'obligation traditionnelle de la fonction commémorative, s'y manifeste dès 1950<sup>6</sup>. Cela remettait en question l'idée reçue à l'effet que le modernisme artistique dans l'espace public avait été étouffé sous la gouverne du premier ministre du Québec Maurice Duplessis. Ainsi, à partir de 1950, des œuvres murales ont marqué l'espace public d'esthétiques diverses propres aux artistes, révélant par là que le monde de l'art public était prêt à accueillir des propositions singulières, voire abstraites. De sorte que 1950 s'avère un tournant majeur en art public.

La borne de 1961, pour sa part, relève de la législation et de l'état de la recherche en histoire de l'art québécois. En fait, le 8 mai 1961 est la date du premier des arrêtés en conseil émis par l'État québécois entre 1961 et 1981 visant l'embellissement des édifices publics<sup>7</sup>, qui ont mené à la promulgation de la Politique d'intégration des arts à

---

<sup>6</sup> Danielle Doucet, « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.

<sup>7</sup> Cet arrêté en conseil n° 1156 est reproduit dans Jean Brien, « L'architecte et la loi du 'un pour cent' », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1994, p. 120.

l'architecture et à l'environnement, en 1981. Ce faisant, l'État québécois officialise et régit plus avant la pratique, devenant ainsi un acteur majeur reconnu. L'État canadien, quant à lui, a mis en place un programme fédéral qui n'a que sporadiquement été appliqué entre 1964-1965 et 1978. De sorte que les œuvres murales publiques commandées entre l'année 1950 et le 8 mai 1961 relèvent d'un processus de commande publique adopté par ses trois acteurs principaux sans contraintes législatives. Aussi, le 8 mai 1961 devient un moment important en art public et constitue la limite extrême de la période. La production des murales publiques montréalaises entre 1950 et 1961 n'ayant pas été documentée ni analysée, cette période est opportune.

Le territoire géographique choisi couvre le Grand Montréal, car la concentration des murales y est plus grande qu'au sein des autres agglomérations du Québec, toutes plus petites. Ce Montréal comprend les municipalités de l'île, celles de la zone métropolitaine et de la grande région montréalaise. Ce qui fixe ses limites aux villes de Lachute, Saint-Jérôme et Joliette sur la rive nord et de Sorel, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean et Valleyfield sur la rive sud<sup>8</sup>. Dans la thèse, les villes conservent leur nom de l'époque, ce qui peut différer de celui actuel<sup>9</sup>. L'ensemble des œuvres murales publiques retenues ont donc été réalisées dans la grande région montréalaise entre 1950 et 1961.

---

<sup>8</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain : Tome 2, Le Québec depuis 1930*, coll. « Boréal Compact », n° 15, Montréal, Boréal, 1989, p. 281.

<sup>9</sup> Des villes fusionnées ont pu changer de nom ou se transformer en arrondissements.



### *L'état des connaissances*

Pourtant nombreuses, ces murales ont peu été étudiées. Leur connaissance demeure en effet lacunaire, bien que des historiens et des historiennes de l'art aient abordé certains moments de leur production. Seul Guy Robert leur a jeté un regard plus large dans son ouvrage portant sur l'art des années 1940 à 1973 au Québec<sup>10</sup>. Le panorama artistique qu'il y trace inclut des œuvres murales publiques au sein de sections qui traitent de la sculpture et des métiers d'art. Il mentionne que les artistes Armand Filion, Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette ont réalisé des murales dans les années cinquante et nomme en plus 16 autres artistes muralistes ayant œuvré jusqu'à la fin de la période traitée dans l'ouvrage, soit 1973<sup>11</sup>. À la lumière de ces écrits, on constate que Robert a considéré la production de *murales* comme un courant important, bien qu'il n'ait signalé qu'une fraction des artistes qui y ont contribué à Montréal entre 1950 et 1961. Ce qui démontre à la fois le vif intérêt manifesté par Robert à l'égard de l'objet d'étude et l'écart significatif des connaissances à combler.

L'historienne de l'art Rose-Marie Arbour, pour sa part, a analysé spécifiquement la production d'art public des années soixante dans un texte majeur intitulé « Intégration de l'art à l'architecture », publié en 1993<sup>12</sup>. Elle y traite de six muralistes qui ont produit au Québec et situe leur réalisation dans le contexte historique, social et artistique. Elle

---

<sup>10</sup> Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973.

<sup>11</sup> Outre Armand Filion, Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, les artistes mentionnés par Guy Robert sont : Micheline Beauchemin, Jordi Bonet, Jean Cartier, Charles Daudelin, Marcelle Ferron, Peter Gnass, Julien Hébert, Joseph Iliu, Louis Jaque, Denis Juneau, Laure Major, Mario Merola, Alfred Pellán, Jean-Noël Poliquin, Maurice Savoie et Claude Théberge.

<sup>12</sup> Rose-Marie Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la direction de Francine Couture, p. 227-278, Montréal, VLB, 1993.

n'examine toutefois que peu de murales de chacun, et encore moins celles réalisées à la fin des années cinquante et au tournant des années soixante par Laure Major, Mario Merola, Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette<sup>13</sup>. Cette incontournable étude critique ne révèle donc qu'une petite partie des murales exécutées durant la période de la thèse.

L'ouvrage de Suzanne et Laurent Lamy qui porte sur le renouveau des techniques en métiers d'art au cours des années cinquante et soixante, reste une étude importante bien que datée de 1967<sup>14</sup>. Les auteurs signalent la production murale d'une quinzaine d'artistes en une variété de médiums : la céramique, le vitrail, la mosaïque, la tapisserie et l'aluchromie<sup>15</sup>. La pratique de la murale en ressort une fois de plus significative, mais s'y résume plutôt à une liste nominative d'artistes.

Ces travaux de Robert, d'Arbour et des Lamy nous avaient incitée à explorer, dans le cadre de notre étude de maîtrise, la production des œuvres murales publiques au Québec entre 1950 et 1962, en sélectionnant uniquement celles non commémoratives. Le mémoire qui en a résulté permet de poser l'importance prépondérante de ce courant à Montréal durant cette période<sup>16</sup>. Par ailleurs, les murales commémoratives des années

---

<sup>13</sup> Outre Laure Major, Mario Merola, Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, les artistes mentionnés par Rose-Marie Arbour sont : Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron et Mariette Rousseau-Vermette.

<sup>14</sup> Suzanne et Laurent Lamy, *La Renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1967.

<sup>15</sup> Les artistes et les médiums mentionnés par les Lamy sont : Jordi Bonet, Maurice Savoie et Claude Vermette en collaboration avec Jean-Paul Mousseau en céramique; Olivier Ferland, Marcelle Ferron, soeur Marie-Anastasie, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellán et Marius Plamondon en vitrail; Louis et Jeanne Auclair, Joseph Iliu, Alfred Pellán et Yolande Rousseau-Rioux en mosaïque; Micheline Beauchemin et Mariette Rousseau-Vermette en tapisserie; et Jean-Paul Mousseau en aluchromie.

<sup>16</sup> Danielle Doucet, « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.

cinquante exclues de ce corpus n'ont jamais fait l'objet d'une étude.

D'autres travaux d'historiennes et d'historiens de l'art ont plutôt concerné, entre autres pratiques, la production d'œuvres murales publiques d'artistes singuliers. À cet égard, l'analyse des murales québécoises de Jean-Paul Mousseau, et celles exécutées en tandem avec Claude Vermette, effectuée par Francine Couture à l'occasion de la rétrospective sur Mousseau au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) en 1997, s'avère fort pertinente<sup>17</sup>. Les études de Rose-Marie Arbour et de l'historienne de l'architecture France Vanlaethem sur la pratique muraliste de Marcelle Ferron, formulées à l'occasion de la rétrospective de l'artiste au MACM en 2000, retiennent l'attention pour leur analyse d'enjeux applicables à notre corpus de thèse<sup>18</sup>. Laurier Lacroix et Louise Déry ont examiné, quant à eux, des murales de Micheline Beauchemin pour l'un et de Charles Daudelin pour l'autre, lors de rétrospectives tenues, en 2009 et 1997, à l'actuel Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)<sup>19</sup>. Judith Bradette Brassard, Chantal Authier et Réjeanne Giroux ont aussi contribué à l'avancement des connaissances par leur mémoire de maîtrise portant respectivement sur deux œuvres murales de Jean-Paul

---

<sup>17</sup> Francine Couture, « Mousseau et la modernité globale », dans Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, *Mousseau*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 janvier au 27 avril 1997), p. 41-58, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal-Méridien, 1996.

<sup>18</sup> Rose-Marie Arbour, « Marcelle Ferron : Du privé au public, un aller-retour », p. 27-33, et France Vanlaethem, « Le peintre et l'architecte », p. 35-47, dans *Marcelle Ferron*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2 juin au 10 septembre 2000), sous la dir. de Réal Lussier, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal-Les 400 coups, 2000.

<sup>19</sup> Laurier Lacroix, *Micheline Beauchemin*, Outremont (Québec), Les éditions du passage, 2009; et Louise Déry, « Daudelin : l'art dans la ville », dans *Daudelin*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 24 septembre 1997 au 15 février 1998), p. 81-105, Québec, Musée du Québec, 1997.

Mousseau, une de Jordi Bonet et une autre d'Alfred Pellan<sup>20</sup>.

De sorte qu'au fil du temps, des chercheurs ont examiné partiellement la production d'œuvres murales québécoises durant les années cinquante et soixante en relevant des réalisations montréalaises suscitant un réel intérêt de recherche. Aussi, ils nous apparaît pertinent de combler une lacune de l'histoire de l'art public montréalais par l'étude des œuvres murales publiques commandées entre 1950 et le 8 mai 1961.

### *La question de recherche et l'hypothèse*

Se pose alors une première question qui concerne l'ampleur et la cartographie de cette commande publique d'œuvres murales entre 1950 et 1961 : quels artistes les ont réalisées et à quels édifices publics ont-elles été intégrées, quels architectes ont collaboré avec ces artistes pour qu'elles existent et qui les a financées? Une seconde question d'importance surgit de ces dernières : quels types de relations les trois acteurs les plus directement impliqués dans la production de ces murales - les artistes, les architectes et les commanditaires - ont-ils entretenus pour qu'elles émergent dans l'espace public montréalais durant les années cinquante? Sachant de plus que cette commande publique a suscité des débats animés par ces acteurs, auxquels s'ajoutent les importants critiques d'art et d'architecture qui les ont formulés dans leurs écrits, une troisième question fondamentale s'impose : sur quels enjeux ont porté ces débats publics dans les années

---

<sup>20</sup> Judith Bradette Brassard, « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse Spachthèque de Montréal », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009; Chantal Authier, « La murale de Jordi Bonet : une approche socio-esthétique », mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Québec, Université Laval, 1989; et Réjeanne Giroux, « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982.



cinquante concernant les réseaux d'acteurs et les murales et quelles représentations ce discours critique en a-t-il véhiculées? De sorte qu'on peut se demander quels liens unissaient entre eux les acteurs, quelle était leur implication dans la genèse de la production des œuvres murales et quelles représentations s'en faisaient-ils? En somme, à la lumière du discours critique, ces acteurs montréalais formaient-ils un réseau de collaboration et si tel était le cas, comment opérait-il et comment se le représentaient-ils?

### *L'appareil théorique*

L'élaboration de l'appareil théorique qui permet de répondre à ces questions s'appuie de prime abord sur deux constats issus de l'étude effectuée à la maîtrise. Ces présupposés sont d'une part, que les catégories d'acteurs en présence entrent en relation et que, ce faisant, ils influent sur le processus même de production de l'œuvre murale, et d'autre part, que cette relation entre les acteurs est complexe. Il s'agit donc de cadrer cette recherche doctorale au sein d'un espace théorique qui accueille à la fois la relation complexe entre les acteurs, le processus de production de la murale et le discours de réception qui se les représente. À cette fin, une analyse en sociologie, qui a été appliquée à l'art, et d'autres en histoire de l'art, dont certaines ont concerné spécifiquement l'art public et une l'analyse du discours critique, sont mises à contribution.

Du côté de la sociologie, attendu ces prémisses, nous privilégions la tradition sociologique de l'interactionnisme symbolique de l'école de Chicago, qui analyse les formes de l'action collective et leur changement en termes relativistes à l'aide du concept de *monde*, que le sociologue américain Howard Becker a adapté à l'art en *monde de l'art*<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.



Nous retenons donc l'*approche génétique* d'Howard Becker, car elle permet d'analyser la genèse de la production d'une œuvre issue d'une *action collective*, ce qui est manifeste dans le cas de la production de l'œuvre murale, où l'artiste, l'architecte et le commanditaire ont dû entrer en relation pour qu'elle soit créée. Dans un essai publié en 2001, Becker explique que l'approche génétique faite avec un point de vue sociologique se concentre sur la compréhension étape par étape de la manière dont l'œuvre est parvenue à la forme, à travers l'examen des choix opérés par les personnes qui, prenant part à sa réalisation, l'influencent<sup>22</sup>. Cette approche sociologique s'appuie sur son concept de *monde de l'art* présenté dans l'ouvrage *Les mondes de l'art*, publié originalement aux États-Unis en 1982<sup>23</sup>. Il définit ce monde de l'art comme étant « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément [sa] notoriété<sup>24</sup> ».

Pour lui, une œuvre d'art existe parce qu'il y a eu des *interactions* entre les acteurs et que ceux-ci partageaient des *conventions* lors de la production. Il propose d'établir de manière empirique les acteurs principaux et réguliers qui coopèrent lors de la production de l'œuvre, ainsi que les acteurs qui interagissent avec eux, dont ceux qu'il nomme *personnel de renfort*. De sorte que chaque monde de l'art est particulier et reconstruit par l'analyste en tenant compte du fait que « les interactions courantes sont précisément ce qui fait exister le monde de l'art<sup>25</sup> ». Becker précise que cette question de la définition du

---

<sup>22</sup> Howard S Becker, « L'œuvre elle-même », dans *Vers une sociologie des œuvres : Tome 2, Cinquièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, p. 449-463, Paris-Montréal-Budapest-Turin, L'Harmattan, 2001.

<sup>23</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 175.

monde de l'art se résout en relevant « qui fait vraiment quoi et en coopérant avec qui<sup>26</sup>». Par ailleurs, selon lui, l'analyste « n'a pas à décider qui est habilité à donner l'étiquette d'art<sup>27</sup>», mais doit plutôt considérer le statut artistique attribué par des acteurs accrédités par le monde de l'art et les identifier, car les autres acteurs se comportent alors en accord avec cette définition de l'art. Ces divers acteurs peuvent provenir de mondes différents. L'*intersection* de leur monde avec celui de l'art doit alors être identifiée. L'ensemble des acteurs forme la *chaîne de coopération* ou encore le *réseau de coopération*, dont l'artiste est le centre. Il faut mettre au jour le *faisceau de tâches* réalisées par ces acteurs et les conventions employées, par exemple celles qui portent sur la procédure, l'esthétique, la technique ou le langage. Il s'agit alors d'identifier les conventions entrées dans l'usage et partagées par ces acteurs lors de la production et les conventions qui changent, le cas échéant. Les changements les plus fréquents, les *glissements*, relèvent de l'évolution normale d'une tradition, tandis que les *innovations* obligent des acteurs à apprendre à exécuter différemment certaines tâches. À l'opposé des changements précédents, les *révolutions* bouleversent le mode de coopération et modifient le réseau. Mais pour Becker, la majorité des artistes adaptent plutôt leur projet et leur *travail artistique*, de manière plus ou moins importante, aux contraintes existantes du réseau de coopération, afin que l'œuvre soit produite. En cela, son approche sociologique pose en termes relativistes les interactions entre les acteurs, c'est-à-dire qu'elles s'expriment de manières libératrices et contraignantes sur un continuum allant du conflit à la négociation et de la concurrence à la collaboration plus ou moins grande. Il qualifie ces artistes de *professionnels intégrés*. Pour lui, d'autres figures d'artistes existent - franc-tireur, populaire et naïf -, mais seul le professionnel intégré a réussi à mobiliser les ressources humaines et matérielles nécessaires à la participation du monde de l'art à sa production.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 165.

Outre la production même de l'œuvre, une des nombreuses *activités*<sup>28</sup> du monde de l'art analysées par Becker pertinente à la thèse, est la création et l'actualisation du discours esthétique, théorique et critique. Pour lui, la tâche des critiques d'art consiste à « réactualiser constamment la théorie génératrice de valeurs en adaptant, par le biais de la critique, les présupposés théoriques à la réalité de la production artistique<sup>29</sup> ». Par leur *examen critique* de cette production, ils formulent des jugements sur des œuvres qui déterminent leur valeur et leur réputation, en plus de celles des artistes. Ces « principes, arguments et jugements esthétiques occupent une place importante dans le système de conventions qui permet aux membres des mondes de l'art d'agir ensemble<sup>30</sup> ». Dans un ouvrage publié en 2002, Becker signale par ailleurs l'importance des expressions ou des appellations propres à un réseau de coopération et leur signification cachée, des « définitions [qui] sont créées et employées<sup>31</sup> » dans le discours des acteurs, des conventions langagières peut-on dire. Il faut alors définir ces désignations « en s'intéressant à la manière dont [leur] sens naît d'un réseau de relations<sup>32</sup> ». De sorte que cet espace théorique de *monde de l'art* permet de cadrer d'un point de vue sociologique le propos de la thèse.

Alors que Becker pose clairement l'examen critique effectué par le critique en tant qu'activité majeure du monde de l'art qui le redéfinit constamment, le théoricien de la réception de la littérature Hans Robert Jauss propose, lui, que ce critique évalue la

---

<sup>28</sup> Howard Becker mentionne d'autres activités du monde de l'art : la fabrication et la distribution des fournitures, la distribution et la diffusion de l'œuvre, la réception du public, la formation des acteurs.

<sup>29</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 153.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>31</sup> Howard S. Becker, *Les ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002, p. 23.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 24.

production artistique à l'aune de son *horizon d'attente*<sup>33</sup>. L'analyse consiste alors en « la reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où une œuvre a été créée et reçue<sup>34</sup> ». Jauss indique déjà dans son ouvrage original que l'*esthétique de la réception* qu'il défend tente « une médiation nouvelle entre l'histoire littéraire et la recherche sociologique facilitée par [ce] concept d'*horizon d'attente*<sup>35</sup> ». Plus encore, en postface à l'édition de 1990, il répond à une des critiques adressées depuis à l'effet que la définition de son concept « aurait besoin d'être sociologiquement affinée<sup>36</sup> » et propose que l'horizon d'attente soit « modulé sociologiquement, selon les attentes spécifiques des groupes<sup>37</sup> », et non pas du seul critique, en élargissant sa notion en *horizon d'attente social*. Il la définit comme « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception<sup>38</sup> ». Jauss y dénonce de plus les analyses, dont les siennes, axées sur la « fonction de rupture » et « l'événement créateur de nouveauté » mettant en valeur le rôle émancipateur de l'art au détriment de la connaissance de « la répétition routinière de l'accompli, la négativité et l'écart par rapport à toute affirmation des valeurs établies et à toute signification devenue traditionnelle<sup>39</sup> », des « actions *créatrices de normes* ». En cela, il rejoint Becker qui suggère de s'intéresser à l'innovation certes, mais du fait qu'elle met en lumière la convention. Ajoutons que pour Jauss, il faut « découvrir parmi les 'concrétisations' de l'œuvre, c'est-à-dire parmi les interprétations dominantes dans

---

<sup>33</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 286.



l'histoire de sa réception, celles qui, visibles ou fréquemment cachées, peuvent éclairer la genèse de l'intelligence que nous en avons aujourd'hui<sup>40</sup>», trouver en somme ses *concrétisations*, ses représentations dirait-on.

De sorte que le concept d'*horizon d'attente social* de Jauss examiné au regard de la sociologie de l'art, nous permet d'articuler la notion de *convention* de Becker, partagée par les catégories d'acteurs du *monde de l'art*, à l'expression de leurs désirs, leurs souhaits ou leurs attentes, leurs horizons d'attente donc sur l'œuvre, attendu que ces horizons d'attente sont des postures critiques formulées et normalisées par le discours critique tenu sur elle. Cela nous permet de concilier, fait rare, l'*examen critique* ou l'étude de la *réception* de l'objet œuvre d'art et de son processus de production par les acteurs des réseaux de collaboration.

De Becker encore, nous adaptons le concept de *monde de l'art* à l'art public pour poser qu'il existe un *monde de l'art public*, comme l'a fait l'historienne de l'art Harriet Senie sous l'expression *public art world*<sup>41</sup>. D'ailleurs, les auteurs retenus qui ont travaillé sur l'art public adoptent une posture similaire à celle de Becker sur le plan de l'analyse en mettant au jour les différents types de collaboration entre les acteurs. En effet, du côté de l'histoire de l'art donc, les études en art public effectuées par Harriet Senie, Marianne Ström, Sylvie Lagnier, Joan Marter et Jean Brien portent, entre autres, sur les modes de collaboration entre les acteurs lors de la commande d'art public, un aspect déterminant de notre recherche. Les auteurs s'attardent à examiner la collaboration entre l'artiste et l'architecte, particulièrement celle répétitive dans les cas de Senie et Ström. Cela

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 232; voir aussi p. 233, 269.

<sup>41</sup> Harriet F. Senie, *The Titled Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2002, p. 55, 73, 148.



conforte notre prétention à circonscrire un *monde de l'art public*. De plus, Senie, Ström, Lagnier et Brien ont articulé la relation de collaboration artiste-architecte au rapport art-architecture, en usant des appellations *décoration* et *intégration de l'art à l'architecture*.

Pour sa part, l'historienne de l'art américaine Harriet Senie a traité de la sculpture publique moderne et postmoderne américaine issue du secteur privé et public<sup>42</sup>. Entre autres, elle met en lumière la relation répétée et exemplaire d'un architecte et d'un sculpteur modernes durant 15 ans; une relation qu'elle a plutôt qualifiée de « partenariat inégal ». Elle en étudie un cas particulier de réalisation et évalue les relations entre l'artiste, l'architecte et le commanditaire en terme de « négociation » plus que de collaboration. Elle examine en plus d'autres modes de relations entre les acteurs qui se complexifient avec la présence d'experts et de comités.

Par ailleurs, Senie signale que l'usage croissant de l'appellation *intégration de l'art à l'architecture*, diffusée à travers l'enseignement d'artistes et d'architectes du Bauhaus immigrés aux États-Unis<sup>43</sup>, témoigne du double débat portant sur les relations art-architecture et artiste-architecte, lequel est devenu courant dans les années cinquante auprès d'architectes européens et américains, et au sein des revues *Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Design* et *A.I.A. Journal*. Selon elle, le « conflit » entre l'artiste et l'architecte y est marqué par la polarisation de leur rapport et par la rareté de

---

<sup>42</sup> Harriet F. Senie, « Urban Sculpture: Cultural Tokens or Ornaments to Life? », *Artnews*, vol. 78, n° 7 (septembre), 1979, p. 108-114, et *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992.

<sup>43</sup> Harriet Senie mentionne les artistes Josef Albers, Marcel Breuer et Laszlo Moholy-Nagy, ainsi que les architectes Walter Gropius et Ludwig Mies van der Rohe.

la consultation de l'artiste par l'architecte<sup>44</sup>.

Quant à l'historienne de l'art suédoise Marianne Ström, elle s'est intéressée à la commande d'art public dans trois lieux institutionnels de grande fréquentation - un hôpital, une ligne de métro et une banque d'État - dans les années soixante et soixante à-dix à Stockholm<sup>45</sup>. Pour chaque lieu, elle signale les conditions de la commande architecturale et le parti adopté. Elle décrit ensuite les conditions de la commande des œuvres d'art, en relevant le type de relation établi entre les acteurs, le programme artistique, le mode de sélection des œuvres, les conditions spécifiques à chacune, ainsi que leur réalisation et leur esthétique. À travers les trois études de cas, elle met en évidence trois types de relations entre les acteurs : un groupe de travail composé de l'architecte, de fonctionnaires, d'un expert, d'artistes et de designers d'intérieur, qui élabore un programme artistique; un artiste qui crée relativement seul un projet; et une collaboration étroite entre un architecte et des artistes qu'il connaît depuis longtemps et avec lesquels il a déjà travaillé. Pour Ström, ce dernier mode de collaboration, qualifié de *copinage*, représente la formule traditionnelle.

À l'instar de Senie, Ström relève le débat impliqué par l'usage des appellations *décoration* ou *intégration*. Outre le rapport art-architecture, Ström soutient de même que le « conflit » autour d'elles porte sur la place de l'artiste au sein de la relation artiste-architecte. Elle explique que la collaboration « idéale » entre l'artiste, l'architecte et d'autres acteurs est presque inexistante et que l'artiste n'est appelé à intervenir que

---

<sup>44</sup> Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 63-68.

<sup>45</sup> Marianne Ström, *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980.

lorsque « le travail de chantier est déjà trop avancé<sup>46</sup> ». Elle évalue que « l'ambiguïté » de ce rapport artiste-architecte est « un phénomène » qui demeure non résolu.

Sylvie Lagnier, une historienne de l'art française, a réalisé une étude sur la commande publique de sculptures en France entre 1951 et 1992<sup>47</sup>. Abordant entre autres ses cadres institutionnels établis entre 1951 et 1983, elle explique l'émergence de la mesure politique de l'arrêté dit *du 1 %*, le 18 mai 1951, qui prévoyait d'affecter 1 % du budget de construction d'un édifice scolaire à sa décoration. Ce qui a aussi posé avec le temps la définition de la commande en termes de *décoration* ou d'*intégration*. Parmi les « limites » répertoriées par Lagnier à l'égard de l'application « laborieuse » de cette politique dans les années cinquante, puis de son « essor » à long terme, retenons le manque de budget et surtout, la place « prépondérante » occupée par l'architecte dans sa relation avec l'artiste, tant par son choix de ce dernier que sa direction lors de la réalisation de l'œuvre d'art. D'ailleurs, selon elle, l'architecte était « son seul interlocuteur<sup>48</sup> ». Lagnier relève, elle aussi, la question du « problème crucial de l'association des artistes dès les projets d'architecture<sup>49</sup> ».

L'historienne de l'art américaine Joan Marter a cerné plus étroitement encore le thème de la collaboration<sup>50</sup>. Elle analyse la relation artiste-architecte lors de commandes

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>47</sup> Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France : Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>50</sup> Joan Marter, « Collaborations: Artists and Architects on Public Sites », *Art Journal: Critical Issues in Public Art*, vol. 48, n° 4 (hiver), 1989, p. 315-320.

publiques de sculptures dans les années quatre-vingt. Elle la considère comme étant rarement un travail d'équipe. À travers trois études de cas, l'auteure propose une typologie de la collaboration empruntée à la sculpteure Nancy Holt, qui comprend trois types : *conceptual*, où les praticiens conçoivent de manière autonome en vue de créer des œuvres complémentaires; *correlative*, où ils s'informent mutuellement suscitant ainsi une plus grande interaction; et *cooperative*, où ils travaillent en équipe avec d'autres. Marter pose que ces modalités de collaboration, toutes valables, offrent diverses possibilités.

À la différence des études précédentes et fait rare, l'historien de l'art québécois Jean Brien a examiné les modes de collaboration entre l'artiste et l'architecte dans le cadre de la loi *du 1 %* du point de vue du monde de l'architecture dans sa recherche de maîtrise<sup>51</sup>. Il y a documenté minutieusement l'historique de la mise en place, par l'État québécois, de cette réglementation au fil de la période 1961-1981<sup>52</sup>, avec ses nombreux arrêtés en conseil qu'il a reproduits, puis celle de 1981-1993. Ensuite, il a analysé principalement la vision critique des architectes sur la procédure mise en place progressivement par cette politique, en l'endossant; son parti pris s'exprime d'ailleurs clairement en toute fin de mémoire ainsi : « on ne doit jamais oublier que l'architecture est aussi de l'art<sup>53</sup> ». Puis, Brien démontre le rôle « principal » réservé à l'architecte à l'intérieur de la politique,

---

<sup>51</sup> Jean Brien, « L'architecte et la loi du 'un pour cent' », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1994.

<sup>52</sup> Voir aussi la brève mise en contexte rendue publique par l'institution provinciale à travers le texte de Lisanne Nadeau (dir. publ.), « Bilan de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement », dans *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, 1981-2001*, Québec, Québec, ministère de la Culture et des Communications, 2004, p. 9-14. Les œuvres murales et les sculptures réalisées dans ce cadre sont reproduites dans Lise Demers (dir. publ.), *Les œuvres d'art du ministère des Travaux publics et de l'Approvisionnement ou la politique du un pour cent*, Québec, Québec, ministère des Communications, Direction générale des publications gouvernementales, 1981.

<sup>53</sup> Jean Brien, « L'architecte et la loi du 'un pour cent' », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1994, p. 102.

qu'il considère responsable de la sélection de l'artiste en l'absence de toute mention de cette procédure entre 1961 et 1969, puis ayant une grande influence sur le processus en proposant les noms d'artistes aux comités de sélection à partir de 1969; ce sur quoi le libellé des arrêtés en conseil subséquents demeure toutefois muet. Cette relation artiste-architecte est marquée par le « plein pouvoir » exercé par l'architecte sur l'artiste jusqu'en 1981, selon l'auteur. Ce dont les artistes se plaignaient à l'époque, note-t-il, et encore jusque dans les années quatre-vingt-dix. Entre autres, Brien relève deux plaintes majeures : une première concerne la « méconnaissance » de l'art contemporain par les architectes, voire leur manque d'intérêt, ce qui influençait leur choix de l'artiste; une seconde porte sur le désir de certains artistes de participer plus tôt au processus, soit lors de la conception et la réalisation du projet architectural, une revendication qui s'est heurtée à une certaine « résistance » de la part des architectes, d'après lui<sup>54</sup>. Et Brien d'ajouter que si, encore en 1993, « les artistes rêvent de se voir assis à la table de l'architecte d'égal à égal, les architectes voient la participation des artistes au même titre qu'un autre consultant, comparable aux ingénieurs en structure, ingénieurs en mécanique, acousticiens, paysagistes<sup>55</sup> ».

Les propos de ces historiennes et historien de l'art attestent de l'importance de la relation suivie qui s'établit au fil des réalisations entre un architecte et un artiste sous le mode de la collaboration. Et ce, en plus des relations plurielles que chacun d'eux peut aussi maintenir avec d'autres acteurs et sous d'autres modalités de la collaboration. Bien que ces relations de collaboration aient été considérées fructueuses, elles ont pu être

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 15-16, 34, 95-96.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 96. Signalons que la période qui va au-delà de 1981 fait aussi l'objet d'une certaine attention critique dans la publication institutionnelle dirigée par Lianne Nadeau, *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, 1981-2001*, Québec, Québec, ministère de la Culture et des Communications, 2004.



conflictuelles et avoir donné lieu à des négociations, en plus de susciter des récriminations et des revendications.

Par ailleurs, deux autres études en art public datant, elles, des années cinquante profitent à notre thèse. Eleanor Bittermann et Paul Damaz ont analysé divers enjeux liés précisément à la production de nombreuses œuvres murales intégrées, à l'époque, à des édifices publics modernes américains et européens respectivement, en plus de sculptures. Ils font état, entre autres, du double débat contemporain sur la collaboration artiste-architecte et sur la relation art-architecture posé à travers les appellations *décoration* et *intégration de l'art à l'architecture*. Bittermann a de plus examiné avec minutie les médiums, les techniques et les matériaux mis en œuvre dans la production des œuvres réalisées aux États-Unis. Elle les regroupe d'ailleurs sous cet aspect en un panorama qui rend compte de leur variété : la peinture, la mosaïque, le carreau de céramique, l'émail, le métal, la pierre, le bois, le béton, le plâtre, le verre et le plastique<sup>56</sup>. Damaz, quant à lui, classe les œuvres exécutées en Europe sous deux rubriques. La première rend aussi compte des médiums en usage : la peinture murale, la sculpture architecturale et le vitrail; et la deuxième, de la typologie variée des bâtiments et des lieux publics qui les intègrent : l'édifice public, l'usine, l'école, l'hôtel, le restaurant, le magasin, la salle de spectacle, l'espace d'exposition, l'édifice religieux et l'immeuble résidentiel<sup>57</sup>.

Les éléments conceptuels retenus des travaux d'Howard Becker en sociologie de l'art, d'Hans Robert Jauss en théorie du discours critique et d'Harriet Senie, Marianne Ström, Sylvie Lagnier, Joan Marter et Jean Brien en histoire de l'art public permettent de soutenir théoriquement l'analyse du discours sur la genèse de la production de l'œuvre

---

<sup>56</sup> Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architecture*, New York, Reinhold, 1952.

<sup>57</sup> Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956.

murale publique et des réseaux de coopération qui l'ont permise, dont les acteurs principaux sont l'artiste, l'architecte et le commanditaire. L'hypothèse, que la recherche doctorale a confirmé, avait posé que cette œuvre murale publique a été produite en nombre significatif dans la grande région montréalaise entre 1950 et 1961, grâce surtout au rapport de collaboration entretenu par l'artiste et l'architecte. Nous présumons de plus que l'artiste, en professionnel intégré, partageait alors nombre de conventions avec son réseau de coopération et qu'il en a modifié d'autres, transformant ainsi de manière plus ou moins importante sa pratique artistique de la murale publique. Cela devait être d'autant plus manifeste que la collaboration entre l'artiste et l'architecte était répétitive. Nous supposons en plus qu'au sein de ce monde de l'art public - formé à l'intersection des mondes de l'art, de l'artisanat (métiers d'art/design) et de l'architecture, en plus des mondes économique, social, religieux et politique - des acteurs avaient débattu d'enjeux propres à cette production.

Ainsi, notre thèse se particularise par l'étude du discours critique tenu sur l'œuvre murale publique montréalaise entre 1950 et le 8 mai 1961. Notre étude s'articule au regard de l'*interdisciplinarité*, l'*intersection* dirait Becker, d'abord par les deux disciplines savantes convoquées : la sociologie de l'art et l'histoire de l'art, avec leur analyse du discours critique. Puis, elle met en relation deux pratiques artistiques : l'art et l'architecture, qui ont défini le contour même de l'œuvre par son rapport au mur : l'œuvre murale, en plus de ses appellations courantes : décoration murale ou intégration de l'art à l'architecture. Enfin, la constitution du corpus, établi à l'intersection des catégories beaux-arts traditionnelles de la peinture et de la sculpture et de celle de l'artisanat (métiers d'art/design), regroupe les médiums en fonction de cette configuration inusitée de l'œuvre. Ces divers rapports trouvent leur corollaire dans les relations entre les acteurs au sein des réseaux de collaboration qui ont vu naître cette œuvre murale publique.

## La méthodologie et les résultats de recherche

En terme méthodologique, la recherche documentaire requise par cette enquête a visé à mettre au jour la cartographie la plus étendue possible de la production de l'œuvre murale publique dans le Grand Montréal entre 1950 et 1961, avec ses réseaux dynamiques d'acteurs, sans prétention d'exhaustivité toutefois, en établissant un corpus de murales réalisées et un corpus de textes en traitant, une liste d'artistes et d'architectes, ainsi que les divers contextes de commande issus des commanditaires impliqués.

À cette fin, les outils documentaires habituels en histoire de l'art ont été consultés. Mentionnons d'abord, des ouvrages de référence et de synthèse en histoire de l'art, des métiers d'art, du design et de l'architecture; des inventaires institutionnels récents d'œuvres d'art et d'architecture; ainsi que des monographies, des catalogues d'exposition et des mémoires de maîtrise sur des artistes et des architectes ou leur pratique. Puis, les parutions de 1950 à 1981 des principaux périodiques québécois et canadiens en art et en architecture ont été entièrement dépouillées, à savoir : les revues artistiques *Arts et Pensée*, *Vie des Arts*, *Cahiers d'Essai*, *Cahiers des arts visuels*, *Propos d'Art* (de la Société des artistes professionnels du Québec, la SAPQ) et *Canadian Art* (devenue *Artscanada*); et celles architecturales *Architecture Bâtiment Construction* (devenue *Architecture Concept*), *Journal RAIC* (devenue *RAIC Journal*, *Journal RAIC-IRAC*, puis *Architecture Canada*) et *The Canadian Architect*<sup>58</sup>. De plus, des revues d'institutions publiques québécoises ont aussi fait l'objet d'une grande attention, dont *Administration*

---

<sup>58</sup> Ces trois revues architecturales sont alors les plus importantes au Canada, selon l'historienne de l'architecture France Vanlaethem dans « Les revues et le débat architectural au Canada, 1955-1974 », dans *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970 : Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*, actes du colloque de l'IRHA « Les revues d'architecture dans les années 1960 et 1970 », (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 6 au 7 mai 2004), sous la dir. d'A. Sornin, H. Janniére et F. Vanlaethem, Montréal, Institut de recherche en histoire de l'architecture (IRHA), 2008, p. 73, 76.

*paroissiale* qui s'adresse aux administrateurs de fabriques, *Culture vivante* du Musée d'art contemporain (MACM), *Forces* d'Hydro-Québec, *Cités et villes* pour la période allant jusqu'en 1961, en plus de la revue des entrepreneurs en béton, *Bétons du Québec*. Ont également été inventoriés les articles de presse présents dans les dossiers d'artistes, de groupes et d'associations d'artistes (SAPQ, ASQ et AGQ), de même que ceux de critiques d'art francophones et anglophones, et ceux rares d'architectes, en plus de dossiers thématiques sur la murale, la peinture et la décoration murales. Ces dossiers sont conservés dans les institutions publiques montréalaises suivantes : la Collection spéciale et la diapotheque de la Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), la bibliothèque du Centre Canadien d'architecture (CCA), les médiathèques du MACM et d'Artexte, et les archives du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Enfin, la consultation d'autres fonds d'archives a enrichi cette enquête. Outre des archives particulières, ce sont les archives de la ville de Montréal et des anciennes municipalités de Greenfield Park et de Saint-Laurent (devenues des arrondissements de Longueuil et de Montréal) et les archives des commissions scolaires de Montréal (CSDM, autrefois CECM), English-Montréal (CSEM, autrefois CEPGM) et Marguerite-Bourgeoys (CSMB, autrefois Commission des écoles catholiques de Saint-Laurent et Commission scolaire Sainte-Croix), en plus de la Collection d'Architecture Canadienne (CAC) de l'Université McGill.

S'ajoute à cette recherche documentaire, la visite *in situ* subséquente des murales répertoriées. Cela a souvent été l'occasion d'un repérage visuel imprévu d'œuvres non documentées du même artiste ou d'artistes encore non identifiés, d'où la présence de plusieurs qualifiés d'anonymes. Ce fait n'est pas anodin et a rapidement été pris en compte dans nos promenades urbaines, car le développement d'un nouveau quartier ou d'une ville dans les années cinquante et au tournant des années soixante a souvent donné lieu à l'érection de nombreux édifices à proximité les uns des autres, et ce, en peu de



temps et parfois par les mêmes donneur d'ouvrage et architecte sensibles à l'art. Les divers équipements municipaux requis par une ville en expansion, ou son école primaire puis secondaire peu après, en sont des exemples. D'autres regards curieux, savants ou cultivés, ont de plus contribué à étoffer le corpus de murales en en repérant et nous en informant. Cela complète la cueillette d'informations préalable à notre étude du discours tenu sur la genèse de la production des œuvres murales publiques montréalaises entre 1950 et le 8 mai 1961.

En terme de résultats, considérons ceux factuels qui suivent comme l'état actuel de notre connaissance, et les nombres et les pourcentages énoncés à titre indicatif. Malgré cette réserve, ils permettent d'affirmer que la cartographie de la production de l'œuvre murale publique dans le Grand Montréal de 1950 à 1961 s'avère suffisamment vaste qu'elle accrédite la pertinence de privilégier ces années, et ce, tant par le corpus de murales créées et le nombre d'acteurs actifs dans leur production que par le corpus textuel en discutant.

En effet, nous avons dénombré 215 œuvres murales ou ensemble de murales formant le corpus d'œuvres murales. Elles sont intégrées à 165 édifices, dont 28 où plusieurs artistes ont œuvré. Ces édifices qui intègrent ces murales se situent en majorité sur le territoire de la Ville de Montréal, soit une centaine, bien que 29 autres municipalités soient concernées. Ce sont 13 villes de la banlieue sur l'île de Montréal, 12 de la zone métropolitaine et de la grande région montréalaise de la rive sud et 4 de la rive nord<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Outre Montréal, les 13 municipalités de l'île sont : Cartierville, Côte-Saint-Luc, Dorval, LaSalle, Montréal-Ouest, Mont-Royal, Outremont, Pierrefonds, Pointe-aux-Trembles, Pointe-Claire, Saint-Laurent, Saint-Michel et Westmount; les villes de la zone métropolitaine et de la grande région montréalaise de la rive sud, au nombre de 12, sont : Boucherville, Greenfield Park, Iberville, La Prairie, Longueuil, Otterburn Park, Saint-Bruno, Saint-Césaire, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean, Valleyfield et Varennes; et les 4 de la rive nord sont : Joliette, Laval-des-Rapides, Laval-sur-le-Lac et Saint-Jérôme.



De même, le nombre d'individus impliqués au sein de chacune des catégories d'acteurs principaux des réseaux de collaboration, que sont l'artiste, l'architecte et le commanditaire, se révèle amplement suffisant. Ainsi en est-il des artistes. Au moins 75 d'entre eux, seuls ou en tandem, ont conçu des murales, auxquels s'ajoutent ceux encore non identifiés. En plus, quelques architectes ont aussi œuvré en tant qu'artistes. Par ailleurs, notons la présence réduite des femmes artistes, soit moins de 15 % des artistes recensés. Ce bassin de 75 artistes incite aussi à retenir cette période (*voir* liste A.1).

Quant aux architectes, tous masculins, on compte 66 bureaux d'architectes ayant participé à la production de l'œuvre murale de 1950 à 1961. Ils pratiquaient seuls ou au sein de bureaux d'architectes privés comptant plus ou moins d'associés, et dans plusieurs cas en association entre eux, lors de projets particuliers. Certains autres travaillaient dans une firme d'architecture d'une entreprise, tel le Canadien national (CN) et Steinberg, ou celle d'une institution publique fédérale, la Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). L'activité de plus d'une soixantaine de bureaux d'architectes témoigne de la pertinence de scruter plus avant cette période (liste A.2).

La documentation recueillie a révélé la présence occasionnelle d'un décorateur, un autre acteur aussi nommé décorateur-ensemblier ou designer, qui fait office de médiateur entre l'artiste et l'architecte ou le commanditaire. Dans les années cinquante, sept bureaux de décorateurs ont agi à ce titre, en plus d'un artiste. De moindre importance certes, cette catégorie d'acteurs enrichit tout de même notre connaissance des réseaux de collaboration qui ont favorisé la réalisation de murales (liste A.3).

Les commanditaires, pour leur part, ont financé ces murales publiques montréalaises entre 1950 et 1961 dans le cadre de divers contextes de commande ou secteurs d'activités socio-économiques. Au sein du secteur privé, on retrouve des entreprises du secteur

secondaire de la fabrication et surtout du secteur tertiaire de la finance, de l'immobilier, du commerce, des communications, des services personnels et professionnels. L'ont aussi fait par ailleurs des organisations associatives et coopératives, tel des syndicats, des caisses populaires et d'économie, ainsi que des institutions religieuses intéressées au sport, au loisir et à la culture, à l'éducation, en plus du culte.

Dans le secteur public, le gouvernement fédéral a soutenu la création de murales dans quelques édifices liés surtout aux activités de transport et de communications. Le gouvernement provincial, quant à lui, a vu des œuvres murales être intégrées à des édifices du secteur de l'éducation en particulier, par l'intermédiaire des directions de commissions scolaires gérant le réseau d'écoles primaires et secondaires, des directions du réseau des écoles techniques et spécialisées. Ajoutons celle d'une université. À l'occasion, sont également apparues des murales intégrées à des édifices du secteur hospitalier, en plus de rares autres. Le palier municipal est aussi un commanditaire de murales par l'intermédiaire de ses secteurs de l'administration et surtout du sport, du loisir et de la culture. Aussi, ce constat soutient encore la décision de considérer les années cinquante.

Quant au corpus textuel constitué de près de 400 écrits, il comprend surtout des articles portant sur le corpus d'œuvres publiés dans les principaux journaux francophones et anglophones montréalais et dans les plus importants périodiques d'art et d'architecture québécois et canadiens entre 1950 et le 8 mai 1961. Notons que la critique d'art domine cet ensemble de textes. Des écrits publiés dans un journal étudiant, des journaux locaux, des journaux et périodiques spécialisés, des publicités d'entreprises sont également mis à contribution. Quelques articles datant des années quarante sont aussi pris en compte.

La compilation des informations sur les œuvres murales publiques montréalaises contenues dans ces riches et nombreux commentaires critiques démontre l'existence de

réseaux de collaboration lors de la production de la murale entre 1950 et 1961, dont les acteurs principaux sont l'artiste, l'architecte et le commanditaire, en plus d'autres professionnels tel le décorateur-ensemblier ou designer. Elle en établit l'ampleur suffisante. En émerge un nombre significatif de relations privilégiées entre un architecte et un artiste, qui se répètent avec plus ou moins de fréquence, validant l'importance de ce phénomène au sein des réseaux de collaboration mis au jour, et le fait que plusieurs de ces artistes ont aussi collaboré avec une variété d'architectes, à l'instar de nombreux autres artistes. Ajoutons que les textes critiques permettent une analyse significative des débats qui ont alors animé ces réseaux.

Cela complète l'exposé des données recueillies lors de notre recherche documentaire, en plus de repérages *in situ* de murales. Ces informations permettent d'établir une cartographie révélatrice de la production de l'œuvre murale publique dans le Grand Montréal de 1950 à 1961. En effet, les informations témoignent de l'importante quantité d'œuvres murales produites et de réseaux de collaboration regroupant nombre d'artistes, d'architectes et de commanditaires. De plus, le nombre d'écrits critiques retracés entre 1950 et le 8 mai 1961 atteste de l'intérêt des acteurs de ce monde de l'art public d'en discuter.



En conclusion, rappelons que notre thèse a pour objectif d'analyser le discours critique tenu sur la genèse de la production de l'œuvre murale publique dans la grande région montréalaise entre 1950 et le 8 mai 1961, soit avant l'intervention de l'État québécois en matière d'art public. Cette production de la murale, issue d'un processus de commande publique sans contraintes législatives, relève du développement du monde de l'art public avec ses réseaux de collaboration et ses conventions partagées par les trois acteurs

principaux que sont l'artiste, l'architecte et le commanditaire. À partir des informations obtenues du discours critique, il s'agit d'analyser les débats engagés et les représentations qu'ils véhiculent sur les interactions des acteurs au sein de ces réseaux de collaboration d'une part, et sur les rapports de l'œuvre murale à l'édifice d'autre part.

Nous avons observé qu'à l'*intersection* de leurs propres réseaux, ces acteurs - artiste, architecte et commanditaire - issus des mondes de l'art ou de l'artisanat (métiers d'art/design), du monde de l'architecture et de ceux de l'économie, du social, du religieux et du politique, forment un réseau de collaboration que nous appelons *monde de l'art public*, en référence au concept de *monde de l'art* du sociologue Howard Becker. Nous retenons l'*approche génétique* de Becker pour identifier les *réseaux de collaboration* de la production de l'œuvre murale publique réunissant ses trois acteurs principaux : l'artiste, l'architecte et le commanditaire. Cela nous guidera pour constituer ces réseaux de collaboration et les *conventions* partagées par ces acteurs, ou leurs *horizons d'attente* dirait Hans Robert Jauss, afin d'évaluer comment ces conventions régissent leurs relations lors du processus de production des œuvres murales.

Afin de constituer ces réseaux de collaboration et leurs conventions, nous avons analysé l'*examen critique* effectué par la critique artistique, architecturale et journalistique sur la production des œuvres murales publiques entre 1950 et le 8 mai 1961. Cette analyse du corpus textuel nous permet d'identifier ces réseaux et ces conventions que partagent les acteurs lorsqu'ils entrent en relation de collaboration lors de la production des œuvres murales, en plus d'identifier les conventions attribuées par la critique à la relation de la murale à l'édifice, et plus largement de l'art à l'architecture.

La thèse comporte deux parties. La première partie porte sur l'analyse du discours critique tenu sur les réseaux de collaboration en interaction lors de la production de

l'œuvre murale publique à Montréal, entre 1950 et le 8 mai 1961. Elle comprend trois chapitres qui examinent la réception critique des relations entre les acteurs des réseaux de collaboration et les conventions partagées lors de la production de l'œuvre murale. La deuxième partie de la thèse, qui compte cinq chapitres, analyse le discours critique tenu à pareille date sur les rapports de cette œuvre murale à l'édifice lors de sa production et met en lumière les conventions qui les définissent et/ou les redéfinissent.

La première partie de la thèse reconstitue le monde de l'art public tel que le discours critique se le représente, en identifiant ses réseaux de collaboration, avec ses acteurs principaux, l'artiste, l'architecte et le commanditaire, ainsi que son personnel de soutien. Y sont aussi mis au jour leur *faisceau de tâches* et les conventions utilisées par ces acteurs pour décrire et évaluer le processus collectif de production de l'œuvre murale. Inspirée par l'approche génétique de Becker, nous avons reconstitué les trois étapes de ce processus que nous présentons en autant de chapitres. Le chapitre I analyse le discours sur la programmation de l'œuvre murale à l'initiative de l'architecte et la sélection de l'artiste par le commanditaire, l'architecte ou leur représentant agissant seul ou en comité de sélection. Puis, le chapitre II étudie la réception critique des contraintes de la commande de la murale imposées à l'artiste par le commanditaire et l'architecte : le thème, les contraintes physiques - le médium et le matériau, la localisation et les dimensions - et la contrainte financière. Le chapitre III examine enfin les commentaires portant sur la réalisation de l'œuvre murale, son organisation du *travail artistique* par l'artiste. En ressort le rôle prépondérant joué par l'architecte au cours de ce processus, qui a souvent développé une relation de « collaboration » avec l'artiste, voire une relation privilégiée et répétitive avec certains. L'artiste a aussi établi une relation de « collaboration » avec l'autre artiste à l'occasion, en plus du rapport fréquent avec son personnel de soutien : l'artiste-artisan, le scientifique et les personnels techniques. De plus, nous avons relevé dans ce discours critique une figure double d'artiste moderne d'avant-garde et



professionnel propre à ce monde de l'art public, le « muraliste », une incarnation du *professionnel intégré* de Becker. Notons que les figures de l'architecte et du commanditaire y ont été moins commentées.

La deuxième partie de la thèse se consacre à l'étude des conceptions de la relation de l'œuvre murale à l'édifice véhiculées par le discours critique, qui sont vues comme des conventions partagées par les acteurs, leurs *horizons d'attente*. Les enjeux artistiques considérés propres à cette relation de la murale à l'édifice concernent les rapports de la murale aux caractéristiques de l'architecture moderne. Nous avons observé que les modalités de la construction de la valeur artistique de l'œuvre murale fondée sur ces paramètres sont discutées sous cinq thèmes principaux, exposés chacun au fil des cinq autres chapitres de la thèse. Le chapitre IV analyse le discours du monde de l'art public sur la pertinence du retour de l'œuvre murale, de la notion de *décoration murale* rejetée par l'architecture moderne. Y est nettement privilégiée la relation entre la murale et l'édifice, entre l'art et l'architecture, plutôt que leur autonomie. Les textes critiques attribuent alors à la murale publique les valeurs civilisatrices d'humanisation, d'émancipation, d'éducation du goût artistique et de démocratisation. Le chapitre V concerne le lexique repéré dans les écrits qui définit les rapports de la murale à l'édifice. Nous y avons noté le rapport hiérarchique marquant la primauté de l'édifice exprimée par des expressions et des appellations subordonnant l'art à l'architecture, en particulier l'expression la *conception de l'art en fonction de l'architecture* et les appellations la *décoration murale* et l'*intégration de l'art à l'architecture*. La modalité privilégiée de ce rapport hiérarchique se révèle être la complémentarité, qui maintient la visibilité de la murale intégrée à l'édifice. Le chapitre VI traite des courants artistiques de la murale jugés appropriés à l'esthétique de l'édifice moderne par la critique. L'analyse des textes permet d'identifier quatre postures esthétiques : la figuration moderne, l'abstraction surtout géométrique, aussi désignée art non-figuratif ou art abstrait, la figuration moderne

autant que l'abstraction, l'art religieux traditionnel. La présence de l'abstraction s'avère une *innovation* esthétique majeure en art public, car elle rompt avec ses conventions de la figuration et de la commémoration. Le chapitre VII examine la réception critique du thème de la contemporanéité des médiums et des matériaux de l'œuvre murale convenant à l'édifice moderne. Y est discutée la classification des divers médiums artistiques sous les catégories beaux-arts de la peinture et de la sculpture, les considérant d'emblée artistiques et participant du monde de l'art et non pas de l'artisanat. Sous la catégorie peinture on retrouve : la céramique et la mosaïque murales, le vitrail, la peinture et la tapisserie murales; et sous la catégorie sculpture : la sculpture architecturale et de nouvelles désignations : la sculpture murale ou la murale tridimensionnelle et l'écran. Les écrits relatent abondamment le développement des médiums, de leurs matériaux et de leurs techniques en vue du contexte architectural moderne. Y sont relevées des expérimentations réalisées en céramique, en mosaïque et en vitrail en particulier menant à des *innovations*, en plus de nombreux *glissements* et certaines innovations survenus au sein d'autres médiums. Finalement, le chapitre VIII aborde le discours critique traitant de la conception de la murale « en fonction » de grands enjeux modernes de l'édifice, qui sont d'une part, l'esthétique architecturale moderne, avec ses éléments formels, son ouverture à l'environnement extérieur et son lien avec l'aménagement intérieur, et d'autre part, la fonctionnalité ou l'usage de l'édifice, avec son « atmosphère » ou « ambiance » et sa commémoration.

Étayons cette présentation de la thèse en débutant par la première partie portant sur le discours critique tenu sur les réseaux de collaboration en interaction lors de la production de l'œuvre murale publique à Montréal, de 1950 au 8 mai 1961. Le premier chapitre qui suit analyse ce discours sur la programmation de l'œuvre murale et la sélection de l'artiste.

**PREMIÈRE PARTIE**

**LE DISCOURS CRITIQUE TENU SUR  
LES RÉSEAUX DE COLLABORATION EN INTERACTION  
LORS DE LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE MURALE PUBLIQUE  
À MONTRÉAL, 1950 - MAI 1961**

## CHAPITRE I

### LA PROGRAMMATION DE L'ŒUVRE MURALE ET LA SÉLECTION DE L'ARTISTE

La production de l'œuvre murale publique relève depuis des millénaires d'une action collective, ce qui s'avère encore le cas au XX<sup>e</sup> siècle au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. Il appert que la production de la murale publique à Montréal dans les années cinquante a nécessité des interactions entre plusieurs catégories d'acteurs collaborant au sein de réseaux ou de mondes divers, formant ainsi le monde de l'art public. Ses acteurs principaux sont l'artiste, l'architecte et le commanditaire, et sa relation déterminante : celle établie entre l'artiste et l'architecte. Les commentaires riches d'informations publiés entre 1950 et le 8 mai 1961 qui en rendent compte procurent des renseignements sur le contexte social de la commande publique de cette œuvre murale. Leur analyse nous a permis de reconstituer les représentations que les auteurs construisaient des réseaux de collaboration et des acteurs de ce monde de l'art public concernés par la production de la murale. Les auteurs francophones et anglophones de ces textes, majoritairement le critique d'art, auquel s'ajoutent le journaliste d'affaires publiques, le commentateur d'architecture, l'artiste et l'architecte, ont ainsi esquissé des représentations des activités effectuées par des acteurs du réseau de collaboration propres à la production de la murale. Leurs textes ont été publiés dans les grands quotidiens montréalais surtout, ainsi que dans quelques revues québécoises et canadiennes spécialisées en art et en architecture, en plus d'un périodique destiné aux fabriques paroissiales. À partir de ce

corpus textuel, ce premier chapitre a pour objectif de constituer les informations d'ordre sociologique sur ce monde de l'art public montréalais, avec ses représentations des réseaux de collaboration et des conventions propres mises en jeu lors de la première des trois étapes de la production de la murale que nous avons reconstituées, à savoir : la programmation de l'œuvre murale et la sélection de l'artiste.

L'analyse de ce discours critique sur la genèse de la production de l'œuvre murale fait ressortir le rôle déterminant de l'architecte au sein du réseau de collaboration dès les premiers moments du processus de production. D'abord, les auteurs attribuent à l'architecte la charge d'initier la programmation de la murale, lors de la création de l'édifice, ou de la suggérer au commanditaire. Puis, les écrits prétendent que la responsabilité de sélectionner l'artiste de l'œuvre a régulièrement relevé de l'architecte, bien que le commanditaire ait aussi assumé cette tâche. On apprend de plus, qu'à l'occasion, l'architecte et le commanditaire se sont adjoints d'autres catégories d'acteurs lors du choix de l'artiste, notamment lorsqu'ils ont formé un comité de sélection, dans le cadre de concours de murales ouvert ou sur invitation, qu'ils ont mis en place. De sorte que la sélection de l'artiste s'est opérée sous différents modes durant la période. Ce qui demeure méconnu. Pour les commentateurs, la programmation de la murale et la sélection de l'artiste ont fait collaborer ensemble des acteurs issus de mondes divers : ceux des mondes de l'art et de l'artisanat (métiers d'art/design), du monde de l'architecture et ceux du commanditaire représentés par l'Église et les communautés religieuses, l'entreprise privée et l'État.

Aussi, examinons les textes qui nous informent sur l'interaction des acteurs du réseau de collaboration lors de la programmation de l'œuvre murale et ensuite, ceux qui abordent la sélection de l'artiste par le commanditaire, ou par son représentant ou son comité, et enfin, ceux qui portent sur la sélection de l'artiste par l'architecte.



## 1.1 La programmation de l'œuvre murale : l'initiative de l'architecte

Les commentaires critiques attribuent à l'architecte le rôle d'initier la programmation de l'œuvre murale ou d'inciter son commanditaire à faire place à la murale. C'est l'opinion tant de critiques d'art que d'artistes. Ils ont jugé que cette initiative de l'architecte constituait une étape cruciale. Ils ont de plus considéré qu'il était le professionnel le plus apte à proposer la murale à son client et à soutenir ainsi la valeur éducative de l'art.

En s'appuyant sur le commentaire de l'artiste Armand Filion, qui dit que ce sont « des architectes qui peuvent le plus favoriser [l']expansion<sup>1</sup> » de l'œuvre murale, le critique d'art Jean Dénéchaud lance un appel pressant aux architectes et aux « constructeurs » d'en tenir compte lors de « l'élaboration » des nombreux projets de construction à Montréal, et ce, dès 1951. Ce point de vue est aussi partagé par l'artiste Claude Picher en 1954, qui écrit dans la revue d'architecture québécoise *Architecture Bâtiment Construction (ABC)* que si « l'ignorance » en matière d'art des clients tant religieux que privés et publics, exigeant par exemple une « couleur affreuse » ou un « matériau inadapté », faisait hésiter les architectes à « suggérer la participation de l'artiste », c'est pourtant eux « les plus en mesure » de le faire, voire que cela participe de leur « rôle ». Dans cette parution d'*ABC*, le commentateur Armour Landry renchérit en sollicitant l'« imagination » des architectes dans la « préparation » de leurs projets architecturaux<sup>2</sup>.

De plus, à l'occasion de l'exposition montrant les projets du concours de la murale

---

<sup>1</sup> Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951.

<sup>2</sup> Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », p. 22, et Armour Landry, « La céramique au service de l'architecture », p. 33-34, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954.

destinée au hall d'entrée de l'immeuble de bureaux montréalais City Center, qui s'est tenue au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en 1957, un concours et une exposition initiés par l'architecte et artiste Harry Mayerovitch, le critique d'art Robert Ayre se fait l'écho de l'architecte en écrivant à propos de la responsabilité de celui-ci dans la programmation de la murale, que : « The architects [...] are convinced, but the clients, do not always see the value of art in architecture from the beginning of a project.<sup>3</sup> » Toutefois, le critique d'art Guy Viau constate qu'au-delà de cet intérêt témoigné par certains architectes, ils demeurent « trop peu nombreux » en 1958. Il laisse entendre en 1961, qu'il leur revient encore d'en être les « défenseurs » auprès des clients, d'en « créer le besoin » et d'en « prévo[ir] les lieux, murs et volumes » à cette fin. Alors interrogée par Viau à ce sujet, l'artiste Micheline Beauchemin adhère à cela. Elle ajoute que les architectes se doivent de le faire, qu'ils en sont responsables<sup>4</sup>.

Cette implication souhaitée de l'architecte dans la programmation de l'art public s'est par ailleurs articulée à un « rôle social » d'« éducateur » en matière d'art que des critiques lui ont dévolu. Ainsi, Robert Ayre signale, en 1956, que l'architecte est devenu plus conscient de sa responsabilité sociale à cet égard<sup>5</sup>. Un constat similaire de Guy Viau paraît dans la revue architecturale *ABC*, en 1958. Il considère que cette « tâche » repose pour une grande part « sur les architectes », mais émet des réserves sur leur intérêt professionnel à le faire :

Les architectes canadiens allèguent souvent que leur rôle n'est pas d'éduquer le public, mais de le servir, c'est-à-dire de flatter ses goûts, de satisfaire ses

---

<sup>3</sup> Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957.

<sup>4</sup> Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 40, et « Paroles de peintre : Micheline Beauchemin », *Cahiers d'Essai*, n° 3 (janvier), 1961, p. 11.

<sup>5</sup> Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956.

caprices, d'abonder dans le sens de ses préjugés. [...]

Mais depuis quelques années [...], chez les jeunes surtout, se manifeste une réaction profonde contre le mercantilisme et l'inculture.<sup>6</sup>

Dans cette parution d'*ABC*, l'architecte Denis Tremblay abonde en ce sens, affirmant qu'il y a « une bonne part de vérité » dans ces propos de Viau, car les architectes ont failli à leur « mission d'éducateurs du public ». Pour lui aussi, le « rôle » de l'architecte est de guider et d'appuyer les élites, les artistes, les « pionniers » en vue du « progrès social » ; un rôle social particulièrement important donc dans l'aménagement des villes et des édifices<sup>7</sup>. De sorte que suggérer la présence d'œuvres d'art au sein d'édifices participe de l'insertion sociale de l'architecte, selon ces auteurs.

Ajoutons que l'initiative de l'architecte dans la programmation de la murale est alors débattue dans les mêmes termes dans la revue canadienne d'architecture *RAIC Journal*. On y lit, en 1952 par exemple, que : « Due to his training as co-ordinator and mediator the architect [...] must take the initiative.<sup>8</sup> » En 1956, l'architecte Karl Van Leuven y interpelle en ce sens ses confrères : « if you want it enough, if you need it enough, and if you can show the client what an important difference it will make, you can get him to become a patron of the arts<sup>9</sup> ». Après cette étape initiale de la programmation de l'œuvre murale par l'architecte, vient celle de la sélection de l'artiste. Examinons d'abord celle opérée par le commanditaire.

---

<sup>6</sup> Guy Viau, « Éducation artistique des adultes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 57.

<sup>7</sup> Denis Tremblay, « Le rôle social des architectes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 54-55.

<sup>8</sup> Ernest Mundt, « The Arts in Architecture », *RAIC Journal*, vol. 29, n° 6 (juin), 1952, p. 162.

<sup>9</sup> Karl Van Leuven, « Integrating Architecture and the Arts », *Journal RAIC*, vol. 33, n° 6 (juin), 1956, p. 224.

## 1.2 La sélection de l'artiste par le commanditaire, son représentant ou son comité

Le discours critique des années cinquante nous apprend que le commanditaire, qui a pu être un individu ou un groupe, a choisi directement l'artiste lors de commandes d'œuvres murales et qu'à l'occasion, il a délégué ce pouvoir à son représentant ou à son comité. Retenons d'abord des écrits qui attribuent expressément la sélection de l'artiste au commanditaire ou à son représentant, dont les acteurs mentionnés œuvraient au sein d'institutions religieuses, d'une institution publique du domaine de la santé et d'une entreprise pétrolière. On y relève la présence d'acteurs profanes en matière d'art issus des mondes religieux et scientifique et celle d'un expert issu du monde de l'art.

Les textes mettent de l'avant la sélection de l'artiste par le commanditaire dans le domaine religieux en particulier. Par exemple, selon John Ayer, le curé Bernard Kazimierczyk de l'église Sainte-Marie-de-Czestochowa a demandé à l'artiste Stefan Kontski de quitter Ottawa pour Montréal, afin de décorer l'église de peintures murales<sup>10</sup>. Un autre exemple signalé par un journaliste montre qu'un curé s'est adjoint une autre catégorie d'acteur lors de la sélection de l'artiste, le marguillier de la paroisse, formant ainsi un collectif appelé les « autorités paroissiales ». Il rapporte en effet qu'en vue de la *décoration* de la façade de l'église Notre-Dame-du-Bel-Amour, à Cartierville, plusieurs projets de sculpture architecturale ont été soumis au curé et à cinq « syndics » ou marguilliers, qui ont finalement opté pour le projet du sculpteur Jean-Pierre Boivin<sup>11</sup>. Le

---

<sup>10</sup> Notons que l'église est aussi connue sous St Mary Polish et Notre-Dame-de-Czestochowa. John Ayer, « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952.

<sup>11</sup> François Bourdages, « La nouvelle église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Cartierville, joyau d'architecture moderne », *La Patrie*, 26 mai 1957.

critique d'art Paul Gladu soutient aussi que les « curés » sont souvent « à l'origine » des œuvres religieuses, mais à la différence des auteurs précédents, il spécifie qu'il s'agit de « ceux qui *collaborent* avec les architectes<sup>12</sup>», témoignant par là de l'influence de l'architecte, bien que le prestige en ressortisse au commanditaire. L'artiste Marius Plamondon, pour sa part, s'intéresse plus largement à la hiérarchie du réseau de la commande d'art religieux<sup>13</sup> en signalant qu'alors, « l'évêque façonne l'opinion de son diocèse s'il le veut, le curé celle de sa paroisse et le supérieur celle de son couvent<sup>14</sup>». Outre des curés, des pères de communautés religieuses sont en ce sens directement impliqués dans le choix de l'artiste, comme le laisse entendre le critique d'art Rodolphe de Repentigny à propos des pères de Sainte-Croix, responsables du collège Saint-Laurent. À cet effet, il valorise leur commande d'une fresque à Stanley Cosgrove, la considérant « une très belle initiative » de la part de la « direction du collège ». Dans le même sens, le critique d'architecture d'*ABC* Patrick Schupp relève la sélection de l'artiste Claude Vermette par les pères Montfortains cette fois, en approuvant leur décision de « choisir » cet artiste en vue de réaliser la céramique murale au Centre marial<sup>15</sup>.

Dans le secteur de la santé et de son enseignement, un journaliste mentionne, en 1954,

---

<sup>12</sup> Paul Gladu, « Les vitraux de Gabriel Loire », *Notre Temps*, 22 octobre 1956.

<sup>13</sup> À l'instar des acteurs de l'époque, nous retenons l'expression « art religieux » qui qualifie tant l'« art sacré », destiné à la pratique religieuse dans un lieu de culte public, que l'« art religieux », destiné à la pratique privée; une distinction d'ailleurs soutenue par Ginette Laroche dans « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 23 et 40 note 34.

<sup>14</sup> Marius Plamondon, « Art moderne et décoration d'église », *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 12.

<sup>15</sup> Rodolphe de Repentigny, « On offre un mur à Cosgrove », *La Presse*, 19 septembre 1953; et Patrick Schupp, « Le Centre Marial des Pères Montfortains », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 179 (mars), 1961, p. 36.



que le directeur et le neurologue en chef de l'Institut neurologique de l'université McGill, à Montréal, les docteurs Wilder Penfield et Francis McNaughton, ont choisi l'artiste Mary Filer pour y exécuter une peinture murale. Ce faisant, ils auraient eu préséance sur le mécène J. W. McConnell qui la finançait<sup>16</sup>.

Dans le secteur privé, des critiques d'art, d'architecture et des journalistes soulignent, en 1957, que l'entreprise pétrolière British-American Oil a confié à son « décorateur » Thor Hansen la sélection des artistes devant réaliser les œuvres murales pour son nouvel édifice à Mont-Royal. Selon eux, ce « directeur artistique » a retenu à cette fin les artistes Jean-Pierre Boivin, Umberto Bruni, Marcel Juneau et Georges-Édouard Tremblay. Il a donc agi en médiateur entre le commanditaire et l'artiste. Fait à noter, après les bureaux de Toronto et de Vancouver, la décoration du bureau montréalais de l'entreprise constitue le dernier volet de son « programme » décoratif<sup>17</sup>. Le directeur artistique, le médecin et le marguillier s'avèrent donc des acteurs considérés significatifs par la critique dans la sélection de l'artiste attribuée au commanditaire.

### 1.2.1 La médiation du comité de sélection : l'expert et l'institution artistiques

Les auteurs de textes analysés se sont aussi intéressés au comité de sélection formé par le commanditaire, à sa composition et à son fonctionnement. Leurs propos mettent en

---

<sup>16</sup> « Medical Progress Unfolded in Mural », *The Gazette*, 13 novembre 1954.

<sup>17</sup> Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957; « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42, [Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes]; « Édifice inauguré à la British-American », *La Patrie*, 5 novembre 1957; « Panneau mural de 50 pieds par 14 dans un nouvel immeuble », *La Presse*, 5 novembre 1957; et « Travaux d'artistes du Québec dans une décoration d'immeuble », *Journal non identifié*, 2 novembre 1957.

lumière la délégation, par le commanditaire, de la sélection de l'artiste aux membres du comité, lequel a agi comme médiateur entre celui-là et l'artiste. Ces commentaires font ressortir deux acteurs importants de cette médiation : l'expert artistique issu de mondes divers et l'institution artistique représentée par l'académie et le musée.

### **La médiation de l'expert artistique**

La critique a discuté de deux comités de sélection où l'expert en art figure comme un acteur reconnu par le commanditaire, au côté du représentant de l'entreprise. Cet expert provient de l'extérieur ou d'un service de l'entreprise. Ces comités ont choisi l'artiste au nom des propriétaires de deux hôtels du centre-ville de Montréal.

À propos d'un premier comité, le critique d'art Robert Ayre met en évidence que lors du projet de décoration murale de la salle à dîner Le Pavillon de l'hôtel de LaSalle, en 1952, le comité de sélection formé de trois jurés compte deux experts artistiques - l'un œuvrant dans le monde politique, Paul Gouin alors conseiller technique en matière d'art auprès du Conseil exécutif de la province de Québec, et l'autre issu du monde du design, le décorateur d'intérieur Ernest G. H. Rex - en plus du président du conseil d'administration (CA) de l'hôtel, E. Binz. Outre la composition du comité, le critique témoigne de procédures qui ont permis la tenue du concours. Il retient le fait que d'abord, l'agent des relations publiques de l'établissement, Campbell Carroll, a contribué à sa mise sur pied en invitant l'artiste et professeur à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) Maurice Raymond à organiser le concours avec lui, sous le mode de la *coopération* écrit Ayre. Selon ce dernier, Raymond a favorisé un concours sur invitation et opéré une première sélection de trois étudiants de l'ÉBAM, soit : Mario Merola, Pierre Boisvert et Fernand

Royal. Puis, le comité de sélection a choisi le projet de Merola<sup>18</sup>.

Concernant un second comité, le critique d'art Robert Ayre et un journaliste expliquent sa constitution en vue de définir le programme artistique, tant des œuvres murales que mobiles, du nouvel hôtel Reine-Élisabeth, propriété de l'entreprise ferroviaire le Canadien national (CN). Ils mentionnent que les six membres du comité, consultatif cette fois, ont été nommés par le président du CN, Donald Gordon. Parmi eux, on compte quatre experts artistiques, dont deux externes issus des mondes de l'art et du politique, Jean-Marie Gauvreau qui dirige l'École du meuble et Paul Gouin qui avise le Conseil exécutif provincial en matière d'art, et deux experts qui travaillent au service des relations publiques du CN, A. L. Sauviat en tant que directeur-adjoint aussi réputé dans le « domaine des arts industriels » et le critique Ayre lui-même, en poste depuis 1927<sup>19</sup>. Le comité comprend aussi une membre de l'élite politique en l'épouse de l'ancien ambassadeur du Canada en France Georges P. Vanier, en plus d'un directeur de l'entreprise, Wilfrid Gagnon, qui préside ce comité<sup>20</sup>.

Très au fait du mandat confié au comité par l'entreprise canadienne, Ayre écrit qu'elle avait donné au comité la responsabilité de conseiller tant « la direction » que « les architectes et les stylistes industriels » sur « les antécédents culturels du Québec » en tenant compte de « l'atmosphère canadienne » désirée, afin de donner un avis judicieux

---

<sup>18</sup> Robert Ayre, « Students Enter Contest For Completion of Mural », *The Montreal Star*, 3 mai 1952.

<sup>19</sup> Hélène Sicotte, « Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes : aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935-1945 », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989, p. 10.

<sup>20</sup> Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 99, 162, cet article est reproduit dans *RAIC Journal*, vol. 35, n° 6 (juin), 1958, p. 199-202; et « La décoration de l'hôtel Reine Élisabeth confiée à huit artistes », *La Patrie*, 13 septembre 1957.

sur le choix des artistes et des artisans, ainsi que sur des motifs de *décoration*. L'origine américaine d'un des bureaux d'architectes et d'un des designers impliqués dans le projet architectural, notée en exergue au texte, pourrait en partie expliquer cet avis demandé par la direction. On y lit que les architectes de l'hôtel, George Drummond puis Harold C. Greensides et John W. Wood du bureau du CN, pratiquaient à Montréal, alors que les architectes conseils Holabird, Root et Burgee résidaient à Chicago, et que le décorateur d'intérieur Joseph Huston de New York a été aidé par les décorateurs montréalais Henri Beaulac et Gert Louis Lamartine<sup>21</sup>.

Lieu d'un débat identitaire sur la symbolique appropriée de l'œuvre d'art, le comité l'a aussi été à propos de la nationalité de ses membres. Ayre souligne à cet égard que le comité consultatif a suscité « bien des pourparlers », notamment concernant le choix de l'artiste Albert Cloutier<sup>22</sup>. Celui-ci a également relaté ses rapports difficiles avec ce comité. « I was offered this commission (not just handed to me on a platter [...] but with early contacts and much discussion and moral support from some quarters [...])<sup>23</sup> », écrit-il. Bien que favorable à l'existence d'un tel comité, Cloutier remet en cause sa compétence. Il affirme que des différends esthétiques sont survenus en raison de l'identité nationale canadienne de certains membres. Il leur reproche de méconnaître le Québec, d'y n'être allés qu'en vacances, d'être anglophones et surtout peu qualifiés en art. Pour lui,

we have a chance of being understood as an artist by people who talk our language and also by people whose tremendous back log of experience qualifies them to judge if what's happening on the walls fits in to the big scheme while

---

<sup>21</sup> Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 100, 162, 98.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>23</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 255.



being authentic and original and acceptable to the council [...].<sup>24</sup>

Cloutier signale par ailleurs qu'il a transigé avec le designer américain<sup>25</sup>. En ce sens, un journaliste rapporte que les artistes et designers locaux sont entrés en relation avec les consultants américains et qualifie leur interaction par l'expression *working in conjunction with*<sup>26</sup>. Outre Albert Cloutier, le comité a sélectionné les artistes Jean-Pierre Boivin, Fritz Brandtner, Jean Dallaire, Alphonse Paré, Marius Plamondon et Claude Vermette en vue de réaliser des œuvres murales dans divers espaces intérieurs de l'hôtel.

### La médiation de l'institution artistique

La réception critique fait aussi état d'une figure institutionnelle de médiation : l'institution artistique d'appartenance de l'expert en art ou des membres du jury de sélection de l'artiste. Les commentateurs mettent de l'avant le rôle joué par l'institution artistique au sein de comités de sélection institués au nom de deux commanditaires publics : une université et une instance gouvernementale canadienne.

La presse anglophone attribue en ce sens à l'Académie royale des arts du Canada l'organisation du concours de la murale destinée au nouvel édifice de la bibliothèque Redpath de l'université McGill, à Montréal. Des textes datés de 1953 et 1954 signalent que le jury se composait d'artistes canadiens membres de cette prestigieuse institution artistique canadienne. On y apprend également que le comité a choisi l'artiste torontois

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>26</sup> « Quebec Artists, Designers Blend Work », *The Gazette*, 16 avril 1958.



York Wilson<sup>27</sup>. De sorte que bien que le concours ait été ouvert à tous les artistes, le lauréat retenu l'a été par ses pairs, comme lui membres de cette académie.

Le discours critique met plus largement encore en valeur le rôle déterminant joué par une autre institution artistique, la Galerie nationale du Canada à Ottawa, l'actuel Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), au sein de deux comités de sélection. Chacun des deux concours vise la création d'une œuvre murale d'envergure destinée au pavillon du Canada à l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles, en 1958. Font état de la médiation effectuée par cette institution muséale canadienne d'importance, les critiques d'art Robert Ayre et Dusty Vineberg du *Montreal Star*, René Chicoine du *Devoir*, Guy Viau et l'artiste Jacques de Tonnancour dans *Vie des Arts*, ainsi que des journalistes de *La Presse* et du *Maclean's Magazine*<sup>28</sup>. Parmi eux, Ayre, Chicoine, Viau et de Tonnancour relèvent que la Galerie nationale avait été mandatée par la Commission canadienne des expositions, un organisme du gouvernement fédéral, afin de l'aider à organiser les concours. Ils insistent de plus sur le mode de la collaboration alors adopté<sup>29</sup>. Entre autres exemples, Chicoine écrit qu'un concours a été organisé par cette

---

<sup>27</sup> « Mural in Library Extension Depicts McGill's Early Days », *The Montreal Star*, 10 juin 1953; « Winning Sketch in Mural Competition », Légende de figure, *The Montreal Star*, 4 décembre 1953; et « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 74.

<sup>28</sup> Dans l'ordre : Robert Ayre, « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract », *The Star*, 8 septembre 1956, et « Observations on a Mural And Some New Exhibitions », *The Montreal Star*, 21 juin 1958; Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958; René Chicoine, « Où sont les indiens? », *Le Devoir*, 27 novembre 1957; Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 39; Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 13; « Grand projet d'Archambault », *La Presse*, 8 septembre 1956; et Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 20, 49.

<sup>29</sup> Dans l'ordre : Robert Ayre, « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract », *The Star*, 8 septembre 1956, et « Observations on a Mural And Some New Exhibitions », *The Montreal Star*, 21 juin 1958; René Chicoine, « Où sont les indiens? », *Le Devoir*, 27 novembre 1957; Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 39; et Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 13.

Commission « en *collaboration* avec la Galerie<sup>30</sup>».

Un premier comité de sélection a ainsi été formé en vue du concours de la murale devant relier l'extérieur à l'intérieur du pavillon canadien. Notons qu'au préalable, la programmation de cette murale avait été suggérée aux fonctionnaires par l'architecte du bâtiment Charles Greenberg ainsi : «'What we need is a wall [...] a big, beautiful wall.'<sup>31</sup>», selon le journaliste du *Maclean's Magazine*. Ce dernier mentionne en plus que le comité de sélection se composait de cinq experts en art, dont Alan Jarvis et Donald W. Buchanan, respectivement directeur et co-directeur de la Galerie nationale<sup>32</sup>.

Comme ce journaliste et l'artiste de Tonnancour, le critique Ayre rend compte du processus de sélection. Il souligne que le comité a d'abord suggéré un concours sur invitation, qu'il en a ensuite établi le programme artistique, puis choisi les cinq artistes canadiens invités : Louis Archambault, Bertram Charles [B. C.] Binning et Bruno Bobak, en plus de Julien Hébert et Charles Comfort qui se désistèrent, et enfin, qu'il a sélectionné Louis Archambault<sup>33</sup>. Son projet à réaliser en collaboration avec Norman Slater est une murale en grands carreaux de céramique avec des éléments en relief insérés dans une structure d'aluminium. Cette murale s'intitule *Canada d'un océan à l'autre*.

---

<sup>30</sup> René Chicoine, « Où sont les indiens? », *Le Devoir*, 27 novembre 1957.

<sup>31</sup> Charles Greenberg cité dans Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 20.

<sup>32</sup> Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 20, 49.

<sup>33</sup> Dans l'ordre : Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 20, 49; Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 13; et Robert Ayre, « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract », *The Star*, 8 septembre 1956.

Un second comité de sélection a également été mis en place sous l'égide de la Galerie nationale, en vue cette fois du concours de la murale intérieure du restaurant du pavillon canadien; ce dont la critique fait aussi état. Seule Vineberg nomme le directeur de la Galerie nationale Alan Jarvis en tant que juré. Puis, du processus de sélection qui a suivi, Ayre signale que le comité a opté cette fois pour un concours ouvert. De Repentigny, lui, approuve le choix du jury, qui a retenu Mario Merola parmi les artistes canadiens participants<sup>34</sup>. Son projet prévoit une peinture murale avec des éléments en relief.

Par ailleurs, soulignons la diffusion subséquente des projets de murales de ce concours par le MBAM qui les exposera. La critique commente alors abondamment cette exposition, puis la réalisation en atelier de l'œuvre de Merola, comme celle d'Archambault et de Slater d'ailleurs. Cela constitue un corpus textuel très riche et signifiant. Ajoutons que ces lauréats de concours canadiens pratiquaient tous à Montréal.

On retient de cet examen du discours sur le travail des comités de ces deux concours, que lorsqu'il y a création d'une œuvre d'art public dans un cadre international, comme une Exposition universelle où le Canada est représenté, la Galerie nationale, qui est le musée d'État prestigieux, joue un rôle déterminant dans le choix des artistes canadiens. Ses experts artistiques ont dans ce cas-ci promu à l'avant-scène des artistes montréalais.

Enfin, les commentaires précédents nous permettent d'observer d'abord la collaboration de l'expert en art ou de l'institution artistique avec le représentant du commanditaire, lors de la création du comité de sélection. Puis, ils incitent à différencier cette relation en

---

<sup>34</sup> Dans l'ordre : Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958; Robert Ayre, « Observations on a Mural And Some New Exhibitions », *The Montreal Star*, 21 juin 1958; et Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957.

fonction du commanditaire, soit : la collaboration de l'expert artistique avec le représentant du commanditaire privé au sein du comité de sélection, mais la délégation de la décision à l'institution artistique par le commanditaire public. Par ailleurs, les acteurs considérés comme experts artistiques dans le discours proviennent surtout des mondes de l'art et du design, mais aussi du monde politique. Cette catégorie d'acteur a donc joué un rôle notable au sein du réseau de collaboration de l'œuvre murale.

Ajoutons que la formation même d'un comité de sélection, alors que rien n'y obligeait ces commanditaires, dénote un souci démocratique, dirait la sociologue américaine Rosanne Martorella. Pour elle, cette procédure constitue le modèle adopté en particulier par l'entreprise privée américaine du secteur des services à l'époque, car elle avait l'habitude d'être attentive au goût de la clientèle en matière de décoration. En cela, les cas montréalais des comités institués par les dirigeants des hôtels de LaSalle et Reine-Élizabeth s'inscrivent dans ce modèle. Martorella explique de plus que le commanditaire se fait alors souvent représenter par un cadre supérieur, comme l'étaient le président du CA du premier hôtel et le directeur du second, et que la collection est alors envisagée comme une image de marque intégrée aux relations publiques, plutôt que relevant du goût personnel du propriétaire<sup>35</sup>. Ce que donne à penser la publicité de l'hôtel de LaSalle illustrant et vantant la murale de Mario Merola, diffusée dans les quotidiens francophones et anglophones en 1952 (*voir figure B.1*)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Rosanne Martorella, *Corporate Art*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1990, p. 134-135.

<sup>36</sup> « Toute la ville parle de la splendide fresque du Pavillon, où les artistes des Beaux-Arts ont su réunir les événements historiques aux scènes de la vie contemporaine de la métropole. », dans Hôtel de LaSalle, « Pour le plaisir du palais... et pour celui des yeux : Le Pavillon de LaSalle » ou « A feast for the palate - a delight to the eye : Le Pavillon de LaSalle », Publicité, Hôtel de LaSalle, *Le Canada*, août-nov. 1952; *Le Devoir*, sept.-nov. 1952; *Montréal-Matin*, août-oct. 1952; *The Gazette*, août-oct. 1952; *The Star*, août-sept. 1952, Dossier 1952, Collection spéciale, Bibliothèque des arts, UQAM.



Voilà somme toute peu de cas où le commanditaire, son représentant ou son comité ont clairement été identifiés comme responsables du choix de l'artiste par le discours de réception. Examinons maintenant celui qui a dévolu ce rôle à l'architecte.

### 1.3 La sélection de l'artiste par l'architecte

Le discours dominant des années cinquante attribue avant tout à l'architecte la tâche de sélectionner l'artiste. Des déclarations de créateurs prolifiques d'œuvres murales relayées par la critique laissent croire en effet que l'architecte s'est de plus en plus impliqué dans le choix de l'artiste au fil des ans, voire qu'il a été son principal interlocuteur, celui qui l'a le plus souvent sollicité directement.

À cet égard, le sculpteur Armand Filion confie à un journaliste, en 1953, qu'il existe alors « une *coopération* plus grande entre sculpteurs et architectes, les premiers tirant le gros de leurs commandes de leur *collaboration* avec les seconds<sup>37</sup> ». Pour l'artiste Claude Picher, il revient à l'architecte d'agir : « la parole est aux architectes<sup>38</sup> », écrit-il en 1954. L'artiste Mario Merola, lui, espère déjà en début de carrière que « les architectes viennent frapper à sa porte<sup>39</sup> », le sollicitent, selon le critique Robert Rice. Abondant en ce sens,

---

<sup>37</sup> « Récompense à un créateur dans l'enseignement de la sculpture : M. Armand Filion reçoit la médaille de l'Institut d'architecture pour les arts alliés à cette profession », *Le Devoir*, 8 mai 1953.

<sup>38</sup> Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22.

<sup>39</sup> Robert Rice, « La fresque de Merola prend forme dans un atelier bien connu », *La Presse*, 21 novembre 1957.



Rice écrit que c'est à eux de le faire, que : « le mot est aux architectes<sup>40</sup> ». De même, le critique Pierre Saucier déclare : « Aux architectes de décider!<sup>41</sup> », dans son commentaire rapportant aussi les propos de Merola à l'époque. Car pour Saucier, les architectes ne se sont pas encore « suffisamment » intéressés au fait de commander une œuvre murale à un artiste. L'artiste Claude Vermette a pour sa part discuté avec les critiques Robert Ayre et Irene Kon de sa relation initiale avec des architectes. Les auteurs rendent compte de cela en soulignant respectivement que Vermette a expressément obtenu des « commissions from architects » et travaillé avec « those architects who have commissioned him »<sup>42</sup>. Le texte du critique J. A. Norman laisse de même entendre que le sculpteur Louis Archambault considérait l'architecte comme étant de plus en plus responsable de la sélection de l'artiste : « architects [...] are gradually beginning to call upon artists, sculptors, muralists for their services<sup>43</sup> ».

Les architectes, quant à eux, ont été fort peu loquaces sur leur rôle prépondérant dans le choix de l'artiste. L'architecte André Blouin l'affirme toutefois clairement lors d'un débat public au MBAM, en 1957 : « l'architecte approche l'artiste dont le travail lui plaît<sup>44</sup> », comme le rapporte le critique Rodolphe de Repentigny.

Par ailleurs, des écrits sur la commande de murales religieuses procurent aussi des

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958.

<sup>42</sup> Robert Ayre, « Claude Vermette's New Tiles », *The Star*, 21 février 1959; et Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 360.

<sup>43</sup> J. A. Norman, « Louis Archambault », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 353.

<sup>44</sup> André Blouin cité dans Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.

informations sur l'implication de l'architecte. Le cas de la *décoration* extérieure et intérieure de l'église Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal, constitue un modèle à suivre pour des journalistes. Selon eux, l'architecte Paul Goyer a « exigé et obtenu du Père curé et des syndics la permission d'engager de véritables artistes<sup>45</sup> »; soit : Claude Vermette et Jean-Charles Charuest, des artistes « réels et sincères » dont il a eu « la sagesse de s'entourer ». Fait rare, ces journalistes qualifient aussi le rapport de collaboration entretenu par l'architecte et le commanditaire lors de la commande architecturale. Ils signalent qu'y a présidé « un esprit d'initiative et de *coopération* » de la part du curé Alphonse Dutil et des trois marguilliers de la paroisse, Pierre Beullac, Eugène Lemoyne et Ephrem Marcil, car ceux-ci auraient laissé à l'architecte Goyer une « entière liberté » dans l'élaboration puis la réalisation des plans. Pour le critique d'art Pierre Saucier, il y a même régné « un climat d'entente merveilleux », grâce au « courage » et à l'« imagination » de ce commanditaire religieux. Un journaliste de la revue *Administration paroissiale* destinée aux administrateurs de fabriques, considère d'ailleurs que : « ce climat d'entente parfaite et de franche *collaboration* qui s'est établi dès le début entre le curé, les syndics et l'architecte<sup>46</sup> » a « valeur d'exemple » pour les curés et les marguilliers des futures paroisses. Il qualifie alors ce curé de « bâtisseur de grande envergure ». L'église et sa décoration sont l'« *œuvre d'une équipe* » concluent même les journalistes<sup>47</sup>. Par ailleurs, l'artiste Marius Plamondon avait de même souhaité auparavant que l'Église

---

<sup>45</sup> « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954.

<sup>46</sup> Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 13.

<sup>47</sup> « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954; Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 13, 16; et Pierre Saucier, « L'église de l'année : Les bureaux paroissiaux sont dans la tour et le monastère des Pères gîte sur le toit », *La Patrie*, 23 octobre 1955, p. 67.

accorde plus de liberté à l'architecte. Il lui fallait : « bien choisir son architecte et le laisser libre dans le tracé de son plan<sup>48</sup> », selon lui.

D'autres architectes se sont vus attribuer la responsabilité du choix de l'artiste dans un contexte de commande religieuse. Un journaliste relate par exemple les « services » de Jean-Paul Mousseau « retenus » par l'architecte Gérard Notebaert en vue de la *décoration* du nouveau centre de loisirs du collège Notre-Dame à Montréal, dirigé par les pères de Sainte-Croix, où ils avaient étudié ensemble. Le critique d'art Robert Ayre relève, pour sa part, que l'architecte Max Roth a intégré un écran métallique réalisé par Joseph Iliu en façade de la synagogue Emanu-El-Beth Sholom, à Westmount<sup>49</sup>. Ces rares textes démontrent qu'à l'époque, certains religieux manifestent une ouverture au fait de confier à l'architecte la procédure de sélection de l'artiste.

Les entreprises privées ont au contraire délégué de plus en plus largement cette prérogative à l'architecte, selon de nombreux rapports de critiques d'art et d'architecture. Ces derniers y nomment alors souvent l'architecte. Ce qui lui accorde une visibilité accrue dans le monde de l'art public du moins, comme lorsque Ayre écrit : « David K. Linden, architect [...] wanted sculpture for his lobby, [...] and he got what he wanted<sup>50</sup> ». Il s'agit de la sculpture murale d'Anne Kahane, « commissioned by David K. Linden », pour l'intérieur d'un chic immeuble de bureaux du secteur ouest de Montréal (figs. B.2-3).

---

<sup>48</sup> Marius Plamondon, « Art moderne et décoration d'église », *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 14.

<sup>49</sup> « Le peintre Mousseau collabore à la décoration de son collège », *La Patrie*, 30 mars 1958; et Robert Ayre, « Three Important Exhibitions Open New Season at Montreal Museum », *The Star*, 10 septembre 1960.

<sup>50</sup> Robert Ayre, « Coming Events at the Art Museum; Sculpture in Local Architecture », *The Star*, 1<sup>er</sup> septembre 1956.



Des commentaires mettent en lumière le cas exemplaire de l'architecte Max Roth qui a sélectionné à répétition quelques artistes, en particulier dans le cadre de son abondante production d'architecture commerciale, en plus de religieuse. Des auteurs lui font même une réputation de soutien à l'artiste, comme on le lit dès 1956 dans *ABC* : « L'architecte [...] reste fidèle à ses principes et retient les services de ses *collaborateurs habituels*.<sup>51</sup> » Il choisit alors les artistes Joseph Iliu et Robert Roussil afin d'*orner* de murales le nouvel édifice de l'entreprise de construction Léon M. Adler, à Saint-Laurent. Le critique Robert Ayre note d'ailleurs, en 1958, qu'outre une sculpture en bois de Roussil en Ontario, l'architecte Max Roth a fait exécuter des murales par Mario Merola dans ses supermarchés, bien qu'il s'agisse probablement d'Iliu et non pas de Merola<sup>52</sup>. Car Iliu avait déjà réalisé, en 1955, une mosaïque murale à l'extérieur du supermarché Steinberg construit par cet architecte au coin des rues Morgan et Sainte-Catherine, à Montréal<sup>53</sup>. Le critique d'art Paul Gladu souligne de même cette année-là « le fréquent encouragement » de l'architecte Roth au « *monde des artistes* » en faisant appel entre autres à des peintres, des sculpteurs et des mosaïstes<sup>54</sup>.

Par ailleurs, un commentateur d'*ABC* relève d'autres cas de murales intégrées à des supermarchés Steinberg à Montréal et ailleurs au Québec. Pour cela, il valorise le caractère innovateur de cette entreprise d'alimentation, affirmant qu'elle « n'a pas peur » d'employer des architectes et des artistes audacieux, tout en devenant « un exemple

---

<sup>51</sup> Nous soulignons. « L'Édifice Léon M. Adler, à Saint-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 128 (décembre), 1956, p. 34. [Max W. Roth, architecte]

<sup>52</sup> Robert Ayre, « The Shape of Tomorrow », *The Montreal Star*, 25 octobre 1958.

<sup>53</sup> De plus, aucune information documentaire, ni verbale lors de notre entretien avec Mario Merola, ne soutient l'affirmation d'Ayre.

<sup>54</sup> Nous soulignons. Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

étonnant de succès en affaires<sup>55</sup>». Un journaliste la qualifie d'ailleurs de « modern builder », au double sens de donneur d'ouvrage et de constructeur modernes<sup>56</sup>. Ce qui met en relief le rôle actif et novateur joué par cette entreprise au sein du réseau de collaboration de l'œuvre murale. Attardons-nous donc aux relations entretenues par Steinberg avec un premier type d'architecte, celui qu'elle engageait à contrat :

Steinberg a recours au service de quelques architectes différents qui font un ou plusieurs magasins. Ces architectes trouvent des formes qu'ils expriment dans les structures. Tout ensuite est vérifié aux divers départements de la firme, où se trouvent également des spécialistes. Un vrai *travail d'équipe*.<sup>57</sup>

Ces architectes indépendants, comme l'était Max Roth, s'avèrent donc en interaction avec « les architectes [de Steinberg], les ingénieurs et les constructeurs », en plus de l'artiste. Par ailleurs, l'architecte qui travaillait au sein de l'atelier d'architecture de Steinberg a aussi joué un rôle déterminant, à en croire ces mots d'un journaliste : « les architectes de la firme Steinberg ont tôt incorporé le projet de *décoration sculpturale*<sup>58</sup>», que fera Sarah Jackson, lorsqu'ils dessinaient les plans du supermarché à LaSalle.

Concernant la pratique régulière de collaboration de l'architecte Max Roth avec des artistes, relevons également le cas très médiatisé de son choix de Mario Merola et de sa murale intérieure en reliefs peints lors de la rénovation de l'hôtel Windsor à Montréal, en 1958. Les critiques Robert Ayre, Rodolphe de Repentigny, Pierre Saucier, Paul Gladu et Dorothy Pfeiffer, en plus de journalistes de *La Presse* et du *Devoir*, pointent alors son

---

<sup>55</sup> « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 34.

<sup>56</sup> « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955.

<sup>57</sup> « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 34.

<sup>58</sup> « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet 1957.



« invitation », sa « demande » ou sa « commande » faite à Merola en vue de placer une peinture murale à l'entrée du bar de l'hôtel<sup>59</sup>. Saucier valorise de plus l'ouverture de la « nouvelle direction » de l'entreprise, qui n'a pas résisté au « modernisme », alliant « à la distinction conformiste un caractère franchement contemporain<sup>60</sup> ».

D'autres écrits accordent à l'architecte l'initiative de la commande d'une œuvre murale à un artiste. Par exemple, nous remarquons que le bureau d'architectes Rother, Bland, Trudeau a retenu à deux reprises Charles Daudelin pour la réalisation de peintures murales à la taverne Peel et de reliefs en façade d'un immeuble résidentiel, en 1950 à Montréal (figs. B.4-6)<sup>61</sup>. Un autre exemple issu de la revue d'architecture *Journal RAIC* suggère que l'architecte Percy Booth a choisi le tandem Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau afin de décorer d'une céramique murale l'intérieur de la cafétéria de l'entreprise pharmaceutique Ciba, à Dorval, et ce, à la faveur de la relation de collaboration architecte-commanditaire, l'édifice et la murale étant « carried out by the architects in close *collaboration* with the owners<sup>62</sup> ». Des journalistes signalent par ailleurs que l'architecte Victor Prus « offrit » à Mousseau de participer à la *décoration* du centre

---

<sup>59</sup> Dans l'ordre : Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; Rodolphe de Repentigny, « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola », *La Presse*, 20 juin 1958; Pierre Saucier, « La murale flamboyante de Merola égaie le hall renaissance du Windsor », *La Patrie*, 22 juin 1958; Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958; Dorothy Pfeiffer, « The Y's Summer Show », *The Gazette*, 28 juin 1958; « Plusieurs travaux importants ont fait connaître ce muraliste », *La Presse*, 19 février 1959; et « Les réalisations de Mario Merola », *Le Devoir*, 25 février 1959.

<sup>60</sup> Pierre Saucier, « La murale flamboyante de Merola égaie le hall renaissance du Windsor », *La Patrie*, 22 juin 1958.

<sup>61</sup> « 1<sup>ère</sup> exposition de peintures de Charles Daudelin depuis 1949 », Communiqué, *La Presse*, 25 août 1958.

<sup>62</sup> « Light Industrial Buildings at Dorval, P.Q. : Ciba Co Ltd, Sandoz (Canada) Ltd, Mount Royal Chemicals Ltd. », *Journal RAIC*, vol. 37, n° 10 (octobre), 1960, p. 433. [Percy Booth, architecte]

commercial Rockland à Mont-Royal, en créant une murale extérieure en fibre de verre<sup>63</sup>.

Contrairement au secteur privé, peu de cas de sélection de l'artiste par l'architecte sont évoqués dans la presse, lors de commandes d'œuvres intégrées aux édifices du secteur public. On y apprend toutefois que l'architecte Hazen Sise a privilégié par deux fois l'artiste Jean-Paul Mousseau (en tandem avec Claude Vermette et seul) pour concevoir des murales au sein d'un édifice municipal et d'un autre provincial. Voyons d'abord le cas du restaurant du Lac-aux-Castors du mont Royal, où, selon le critique d'art Guy Viau, « Après avoir longuement discuté *intégration des arts à l'architecture*, certains architectes [dont Sise] passent de la théorie aux actes et invitent des [artistes] à *collaborer*, en tout bien, tout honneur, à l'édification d'une œuvre.<sup>64</sup> » Mousseau et Vermette ont ceinturé ce pavillon restaurant de panneaux de céramique. Puis, à l'hôpital général de Montréal, Sise a encore fait « confiance » à Mousseau, selon des journalistes, car il lui « commanda » des vitraux, qu'il a exécuté en fibre de verre<sup>65</sup>.

Notons que dans certains de ces textes, des auteurs signalent la sélection répétitive d'un ou de quelques artistes par des architectes, soit : l'architecte Max Roth retenant Joseph Iliu et Robert Roussil, les architectes Rother, Bland, Trudeau choisissant Charles Daudelin et l'architecte Hazen Sise invitant Jean-Paul Mousseau. Ce mode de la relation artiste-architecte, souvent observé par les historiennes de l'art Harriet Senie et Marianne Ström, participe donc de la constitution régulière du réseau de collaboration de la murale.

---

<sup>63</sup> « Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau », *Le Devoir*, 10 mars 1960; et « Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux », *La Presse*, 21 mars 1960.

<sup>64</sup> Guy Viau, « Éducation artistique des adultes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 57.

<sup>65</sup> « Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau », *Le Devoir*, 10 mars 1960; et « Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux », *La Presse*, 21 mars 1960.

Par ailleurs, certains commentaires fournissent un autre type d'information sur la manière dont se développait ce réseau, en se diversifiant cette fois. Il s'agit de l'importance de la sélection préalable de l'artiste par un architecte et de sa réalisation d'une murale appréciée, voire considérée prestigieuse ou réussie, sur la production future du muraliste. Un journaliste suggère par exemple que l'architecte Paul Goyer a choisi Claude Vermette pour créer une murale en céramique à l'église Notre-Dame-de-la-Salette, parce que ce n'était « pas la première fois ». Pour lui, l'« étonnante réussite » constituée par l'exécution en cours de l'immense céramique murale au plafond de la chapelle du séminaire à Chicoutimi, a en ce sens plaidé en sa faveur<sup>66</sup>. Dans un autre cas, le critique d'art Paul Gladu laisse entendre que la commande d'une murale à Mario Merola pour le bar Le Pompon rouge de l'hôtel Windsor par l'architecte Max Roth, a été favorisée par la sélection récente de Merola au prestigieux concours canadien de la murale destinée à la cafétéria du pavillon du Canada à Bruxelles et par l'importante médiatisation de l'artiste et de sa murale<sup>67</sup>. D'ailleurs, cette œuvre a déterminé la carrière de l'artiste, aux dires de critiques. Dans le même sens, des journalistes prétendent que l'architecte Victor Prus a offert à Jean-Paul Mousseau de concevoir la murale extérieure en fibre de verre au centre commercial Rockland, après que l'architecte Hazen Sise lui ait confié la réalisation de vitraux en fibre de verre à l'hôpital général de Montréal. Cette expérience de collaboration avec Sise a été « une excellente impulsion » pour Mousseau, selon eux<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954. Sur la murale du séminaire : « La chapelle du Petit Séminaire, à Chicoutimi », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 167 (mars), 1960, p. 48-51. [Paul-Marie Côté, architecte]

<sup>67</sup> Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

<sup>68</sup> « Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau », *Le Devoir*, 10 mars 1960; et « Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux », *La Presse*, 21 mars 1960.

### 1.3.1 Le comité de sélection formé par l'architecte

La responsabilité de l'architecte dans la sélection de l'artiste a également retenu l'attention de la presse écrite dans le contexte singulier de la formation d'un comité de sélection par l'architecte même. On y relève que les architectes Harry Mayerovitch et Alan Bernstein ont convaincu l'entreprise Sternthal Realty, propriétaire de l'immeuble de bureaux City Center qu'ils concevaient au centre-ville de Montréal, de soutenir leur proposition d'un concours de murale ouvert aux canadiens, pour sa *décoration*. Ainsi, les critiques d'art Rodolphe de Repentigny et René Chicoine attribuent nommément l'initiative à ces architectes, écrivant que le concours avait été lancé ou institué par eux<sup>69</sup>.

Conformément à l'avis public<sup>70</sup>, un journaliste rapporte la composition du comité de sélection formé de trois jurés provenant des mondes de l'architecture et de l'art, soit : l'architecte et artiste Harry Mayerovitch, les artistes Arthur Lismer et Jacques de Tonnancour<sup>71</sup>. On constate qu'au contraire des comités de sélection des hôtels de LaSalle

---

<sup>69</sup> Rodolphe de Repentigny, « Expo de projets soumis pour une décoration; le problème se précise », *La Presse*, 17 mai 1957; et René Chicoine, « At the corner of Mayor street and City Counsellors street, a new building has just been erected bearing the name City Centre », *Le Devoir*, 25 mai 1957.

<sup>70</sup> Notons que dans l'avis, l'anonymat des artistes participants et l'absence possible de décision du jury sont des conditions relatives à la conduite des acteurs que la presse n'a pas commentées :

Nous ouvrons un concours pour une fresque devant *décorer* la salle d'entrée de 'City Centre' [...]. Ce concours, sous les auspices de Sternthal Realty Co., propriétaires de l'édifice, est ouvert à tout résident canadien.

[...] Les juges seront : le professeur Arthur Lismer, M. Jacques de Tonnancour, M. Harry Mayerovitch. [...] si les juges trouvent les dessins soumis d'un trop faible calibre, ils pourront, à leur discrétion, refuser de décerner les prix. Les promoteurs se réservent le droit d'abandonner le projet s'il y a lieu. [Les coordonnées] de l'artiste ne devront pas figurer sur le dessin [mais] être [inscrites] dans une enveloppe blanche, cachetée, fixée à l'arrière du dessin.

Mayerovitch et Bernstein, « City Centre : concours de fresque » [1957], reproduit dans Réjeanne Giroux, « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellán », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982, annexe 1, p. 109-110.

<sup>71</sup> « Alf. Pellán gagne le concours de murales du Centre Civique », *La Patrie*, 30 avril 1957.



et Reine-Élizabeth vus précédemment, qui incluait des représentants des entreprises privées, l'entrepreneur a cette fois cédé sa place à l'architecte et aux artistes. Le comité de sélection du City Center a choisi le croquis de l'artiste Alfred Pellán; la murale, elle, sera réalisée en mosaïque par Joseph Iliu. Par ailleurs, le critique Chicoine met l'accent sur le rôle joué par l'architecte au détriment du comité ainsi : « Harry Mayerovitch [...] qui s'est toujours intéressé à la peinture [...] a, récemment, confié à Pellán, par voie de concours, la *décoration murale* du City Centre.<sup>72</sup> » Précisons que Mayerovitch est plutôt reconnu en tant qu'artiste pratiquant divers médiums, en plus d'être un défenseur de longue date de la démocratisation de l'art<sup>73</sup>.

Fait rare, l'artiste lauréat Alfred Pellán écrit ensuite une longue déclaration portant entre autres sur les relations entre les acteurs lors de ce concours, que le critique d'art Paul Gladu reproduit dans *Notre Temps*. Pellán y affirme que la murale est :

'la preuve qu'une *collaboration* entre les hommes d'affaires d'une part, et les architectes et les artistes d'autre part, est une chose possible. L'initiative de Monsieur Sternthal et de Messieurs Mayerovitch et Bernstein permet les plus grands espoirs.'<sup>74</sup>

Il semble alors convenu pour Pellán que l'artiste soit en lien direct avec l'architecte dans le contexte de la commande de la murale publique, bien que l'entrepreneur qui la finance y apparaisse indissociable. Voilà un témoignage éloquent d'une relation conventionnelle

---

<sup>72</sup> René Chicoine, « Vive la peinture figurative », *Le Devoir*, 6 décembre 1958.

<sup>73</sup> Voir Robert Adams, *Retrospective: H. Mayerovitch: 1929-1989*, catalogue d'exposition (Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 28 nov. 1989 au 4 janvier 1990); Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1989; et Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité / Jewish Painters and Modernity: Montréal 1930-1945*, catalogue d'exposition (Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 6 oct. au 5 nov. 1987), Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987, ou *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque : 1930-1948*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2008.

<sup>74</sup> Alfred Pellán cité dans Paul Gladu, « Quelques manifestations de la peinture contemporaine », *Notre Temps*, 4 janvier 1958.



au sein du monde de l'art public en 1958, où l'interaction entre les trois acteurs principaux s'y voit définie par la relation primordiale de l'architecte avec l'artiste.



Cet examen du discours sur la programmation de l'œuvre murale et la sélection de l'artiste permet d'observer l'importance du rôle joué par l'architecte, tant par la suggestion de la programmation de la murale au sein du programme architectural faite au commanditaire que par la décision qu'il prend en choisissant l'artiste. Au regard des écrits, cela s'avère une *convention*, au sens d'Howard Becker, dans la procédure établie entre les acteurs de la commande de la murale publique. Cela indique la relation primordiale d'ouverture établie entre l'architecte et le commanditaire à cette occasion. Cette interaction entre l'architecte et le commanditaire a retenu l'attention de critiques d'art et d'architecture, qui qualifient ce rapport par les vocables récurrents suivants : la *collaboration* et la *coopération*, en plus du *travail d'équipe*. Par ailleurs, des critiques d'architecture désignent aussi la relation de l'architecte avec d'autres acteurs de son monde et celui du commanditaire de même, en parlant de sa *collaboration* avec l'ingénieur ou de son *travail d'équipe* avec l'ingénieur et le constructeur. Les expressions *collaboration* et *coopération* ont de plus décrit la relation du commanditaire avec le comité de sélection, comme l'a fait à plusieurs reprises le critique d'art Robert Ayre.

La réception critique représente alors l'architecte comme étant très impliqué dans le choix de l'artiste, en particulier dans sa pratique architecturale pour le secteur privé. On retient que la critique mentionne des facteurs favorables à cette sélection de l'artiste par l'architecte, soit : la concordance de goût esthétique, le lien de confiance établi entre eux, la réputation accrue de l'artiste par la sélection et la réalisation préalables d'une murale.

Cette relation artiste-architecte contribue à la formation du réseau de collaboration de la murale. Elle se concrétise de deux manières, selon les écrits : par la sélection répétitive de l'artiste par l'architecte et/ou par la diversification de sa sélection par d'autres architectes. Le discours désigne aussi ce rapport artiste-architecte par l'expression *collaboration* ou *coopération*. Ce terme récurrent définit alors le mode de relation de nombreux acteurs du monde de l'art public, s'y révélant donc une *convention* langagière.

Outre les acteurs mentionnés des réseaux impliqués par les relations de collaboration architecte-commanditaire et architecte-artiste lors de la commande directe, qui est un premier mode de commande publique, on remarque que lors de concours, un second mode, la composition du comité qui a choisi l'artiste accroît les catégories d'acteurs du monde de l'art public ayant contribué à l'émergence de l'œuvre murale dans les années cinquante. Cela agrandit son réseau de collaboration et le spécifie. Ainsi en est-il des mondes du commanditaire, au sein desquels le représentant de l'entreprise privée occupe diverses fonctions : président du CA, directeur ou agent des relations publiques; comme celui du domaine religieux : curé de paroisse et marguillier ou père de communauté; ou encore le médecin du monde social. Du monde de l'art, se distingue l'expert artistique qui travaille comme fonctionnaire provincial, directeur d'école d'art ou de musée, critique d'art, artiste ou directeur artistique (décorateur d'intérieur ou ensemblier). S'ajoutent les acteurs de la presse écrite et la personnalité du monde politique.

À l'époque, le monde de l'art public montréalais comprend donc plusieurs catégories d'acteurs collaborant avec ses trois acteurs principaux - l'artiste, l'architecte et le commanditaire - lors de la programmation de la murale, puis de la sélection de l'artiste, selon la critique. Examinons maintenant les conditions de la commande de l'œuvre murale posées à l'artiste qu'ont retenues les commentateurs.

## CHAPITRE II

### LES CONTRAINTES DE LA COMMANDE DE L'ŒUVRE MURALE

#### IMPOSÉES À L'ARTISTE

#### PAR LE COMMANDITAIRE ET L'ARCHITECTE

La réception critique des années cinquante procure les informations qui permettent de reconstituer les conditions récurrentes imposées à l'artiste qui reçoit la commande d'une œuvre murale publique tant du commanditaire que de l'architecte ou de leur comité. Ce qui se révèle une deuxième étape du processus de production de la murale considérée importante par le discours critique, de par son incidence sur les caractéristiques de l'œuvre murale. L'objectif de ce chapitre vise à mettre au jour les représentations des conditions de la commande qui avaient cours au sein des réseaux de collaboration véhiculées par les commentateurs. Ces contraintes traitées comme des *conventions* du monde de l'art public concernent le thème de la murale, les contraintes physiques de médium, de matériau, de localisation et de dimensions, ainsi que la contrainte financière. Par ailleurs, la discussion sur ces contraintes a soulevé des débats qui ont porté sur la liberté d'expression et de choix des matériaux de l'artiste, sa formation spécifique et sa condition économique, ainsi que sur le goût esthétique du commanditaire religieux.

Mais avant d'examiner cela, effectuons un retour sur la commande de l'œuvre murale publique - retable et fresque - dans l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle, afin de prendre la mesure de l'ancienneté de ces contraintes imposées à l'artiste. Son analyse par l'historien de l'art

Michael Baxandall montre que le commanditaire privé, et non pas l'architecte comme dans notre étude, procédait par les mêmes étapes et a dicté sensiblement toujours les mêmes contraintes. Après avoir initié la commande et choisi l'artiste, il a déterminé avec précision le thème de l'œuvre, s'assurant de l'incontournable conformité du dessin à ses prescriptions; le matériau et sa qualité (et implicitement les autres contraintes physiques); le montant, rétribuant couramment les honoraires et les frais de l'œuvre dans le cas du commanditaire raffiné, mais à l'occasion la surface calculée au pied carré ou à salaire; et le délai de livraison. À ces contraintes encore en vigueur au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, nous le verrons, s'ajouta la mention de la portion de l'œuvre à exécuter par l'artiste même, souvent les personnages, lorsque l'importance de la qualité du matériau déclina. Puis, le commanditaire a vérifié l'œuvre terminée avant d'en verser le paiement final<sup>1</sup>.

Après ce retour historique, notons maintenant que la question des conditions de la commande montréalaise dictées à l'artiste dans les années cinquante est traitée de manière globale par certains acteurs, dont l'architecte André Blouin qui affirme clairement le rôle de l'architecte à cet égard, lors d'un débat tenu au MBAM en 1957 : «l'architecte doit fournir un programme<sup>2</sup>», comme le rapporte le critique d'art Rodolphe de Repentigny; ce qui atteste du caractère conventionnel de cette pratique pour l'architecte. L'artiste Marius Plamondon avait d'ailleurs revendiqué cela en 1953 :

Qu'on insiste auprès de l'architecte, au moment des devis, pour qu'il précise et le caractère et le coût des œuvres d'art qui devront *orner* l'édifice. Il connaît les artistes et peut en obtenir des soumissions pour les travaux de *décoration*. Certains architectes indiquent même dans leurs devis le nom des artistes qui,

---

<sup>1</sup> Michael Baxandall, « Les conditions du marché », dans *L'œil du Quattrocento : L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, chap. 1, p. 9-46, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>2</sup> André Blouin cité dans Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.

croient-ils, contribueraient le mieux à *agrémenter* leur œuvre.<sup>3</sup>

Prévoir ainsi les conditions de l'œuvre murale éviterait, selon lui, que le commanditaire change d'idée faute de budget. Pour Plamondon, cela visait donc à contraindre surtout le commanditaire à respecter la commande de la murale en la formalisant dans le devis de l'architecte. Ce dernier y apparaît le plus apte à proposer l'artiste, en accord avec cette convention mise au jour précédemment, et à définir les conditions de la commande du fait de sa relation privilégiée avec lui. Examinons ces conditions en débutant par la plus commentée : le thème de l'œuvre murale.

## 2.1 La contrainte du thème de l'œuvre murale imposée à l'artiste

Le discours critique a porté une grande attention à la prescription d'une thématique à l'œuvre murale, qui s'avère une convention de la procédure d'attribution de la commande à l'artiste par le commanditaire, l'architecte ou leur représentant. On constate que cette obligation du thème soulève alors deux débats au sein du monde de l'art public. Le premier met en tension le respect du thème imposé avec l'exercice de la liberté d'expression de l'artiste, qui est une valeur fondamentale du discours de la modernité artistique. Les critiques d'art et les artistes ont défendu cette valeur de liberté; par exemple, Rolland Boulanger reconnaît à l'artiste « le droit de s'exprimer librement<sup>4</sup> » dans le contexte de la commande publique d'une murale, en 1951. Dans cette discussion portant sur le respect de la liberté de l'expression de l'artiste, le second débat concerne

---

<sup>3</sup> Marius Plamondon, « Art moderne et décoration d'église », *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 14.

<sup>4</sup> Rolland Boulanger, « Maurice Raymond », *Arts et Pensée*, n° 5 (septembre), 1951, p. 142.



la valeur nationale attribuée au thème imposé par le commanditaire, lors de certaines commandes de murales. Par ailleurs, on note que la maquette exigée de la murale rend compte du traitement du thème par l'artiste, assurant ainsi la médiation entre les acteurs de la commande. Elle s'avère un outil de contrôle conventionnel du respect du thème.

### 2.1.1 Le respect du thème ou de la liberté de l'expression de l'artiste

Les commentaires des critiques Rodolphe de Repentigny et Conrad Langlois datant de 1953 témoignent de leur valorisation de la liberté de l'expression de l'artiste en regard du sujet imposé et de sa défense par l'artiste. Ces écrits concernent l'ensemble des commandes de sculptures architecturales reçues par l'artiste Armand Filion. De Repentigny relève « les luttes qu'il a dû mener [et] mener encore<sup>5</sup> » afin de contrer l'exigence de ressemblance de la représentation. Il ajoute que plus le sculpteur est reconnu, plus « la liberté que l'on est prêt à accorder à son génie créateur tend à augmenter<sup>6</sup> ». Pour Langlois, l'artiste « véritable » interprète ou s'inspire du thème. Aussi, doit-on « compter avec le tempérament et la personnalité de l'artiste [avec son] originalité<sup>7</sup> », selon lui. En contrepartie, l'artiste doit « discipliner ses aptitudes, les utiliser au mieux des circonstances [architecturales]<sup>8</sup> », ajoute-t-il.

Dans le domaine religieux, on trouve un exemple qui montre que malgré la contrainte du

---

<sup>5</sup> Rodolphe de Repentigny, « Un sculpteur parmi nous », *La Presse*, 25 avril 1953.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 102.

<sup>8</sup> *Ibid.*

thème, l'artiste a défendu sa liberté d'expression et trouvé le soutien des critiques. Ainsi en 1953 et 1954, des critiques d'art discutent de la commande d'une fresque à l'artiste Stanley Cosgrove par les pères de Sainte-Croix du collège Saint-Laurent, qui avaient retenu la thématique suivante : la philosophie venant en aide à la science. Sur ce point, Rodolphe de Repentigny souligne que le thème « demandé » par les pères a plutôt fait place à son interprétation par Cosgrove, qu'il cite ainsi : « Je ne veux pas [...] raconter une histoire ni faire de l'allégorie. [...] j'interpréterai le sujet'.<sup>9</sup> » Un autre critique présente une version plus radicale de sa position : « at first it was suggested [...], but he rejected this idea as too literary<sup>10</sup> ». En émerge la représentation d'un artiste qui a convaincu les pères de cette communauté d'accepter sa symbolisation personnifiée de la philosophie et des éléments de la nature peints en bleu, rouge, brun et gris l'encadrant (fig. B.7).

À l'opposé du cas précédent, de nombreux commentaires de critiques d'art révèlent que la majorité des artistes ont plutôt dû s'en tenir au thème prescrit lorsque le commanditaire de l'œuvre murale était l'Église catholique, ce qui brimait leur liberté d'expression. Les critiques notent d'ailleurs son contrôle particulièrement grand sur l'iconographie. Relevons deux exemples datant de 1955. Paul Gladu déplore alors que la « ressemblance exigée » par l'Église dans les vitraux de l'église Saint-Arsène à Montréal, réalisés par le verrier Max Ingrand, lui ait fait « perdre un peu de son inspiration », alors que le symbole ou l'allégorie auraient laissé « plus de liberté à l'artiste »<sup>11</sup>. Dans le même sens, Pierre Saucier, écrivant sur la pratique d'art religieux du verrier Del Brousseau, soutient que c'est « le droit de l'artiste d'avoir sa conception

---

<sup>9</sup> Stanley Cosgrove cité dans Rodolphe de Repentigny, « On offre un mur à Cosgrove », *La Presse*, 19 septembre 1953.

<sup>10</sup> « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 74.

<sup>11</sup> Paul Gladu, « À propos de Max Ingrand : Fenêtres sur l'infini », *Notre Temps*, 17 déc. 1955.

exclusive<sup>12</sup>». Car, rapporte-t-il, les « consultations », parfois longues avant de s'entendre avec le commanditaire religieux, nécessitent de nombreuses maquettes du « motif proposé » par lui, ou répondant à ses « requêtes », voire à ses « exigences »<sup>13</sup>.

Ces exemples corroborent les propos sur la défense de la liberté de l'artiste tenus peu avant par le sculpteur et verrier Marius Plamondon au Congrès d'art religieux, à Québec en 1952, et publiés en 1953. À l'opposé, ceux de l'abbé André Lecoutéy publiés à cette occasion témoignent de l'attitude inverse attendue de l'artiste par le clergé. Cela indique un affrontement des conventions en vigueur sur cet aspect entre les artistes soutenus par les critiques et les commanditaires religieux. Ainsi, fort de l'expérience de sa pratique récente d'art religieux<sup>14</sup>, Plamondon affirme que l'artiste risque d'y « perdre son âme artistique » et qu'il doit pouvoir « faire en paix au moins les esquisses »<sup>15</sup>. Pour lui, si l'artiste qui refuse toute « cloison étanche » entre l'art et l'art religieux, « accepte d'illustrer un sujet, [...] il voit d'abord une fenêtre à colorer, un beau mur à peindre ou une façade à couvrir de bas-reliefs harmonieux<sup>16</sup> ». Aussi, explique-t-il, « Ce ne sont pas les sujets religieux qui étouffent l'inspiration; mais le guet constant et les restrictions, les

---

<sup>12</sup> Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 94.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 76, 94.

<sup>14</sup> Par exemple les bas-reliefs et vitraux exécutés à la chapelle du noviciat des Clercs de Saint-Viateur de Joliette (v. 1942) et les vitraux réalisés au collège de Valleyfield (v. 1947). Voir Ginette Laroche, « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 oct. 1999), p. 11-42, sous la dir. de P. L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999; et Jean-René Ostiguy, *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982.

<sup>15</sup> Marius Plamondon, « Art moderne et décoration d'église », *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 12, 14.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14.

corrections et les reprises qu'on exige à chaque tournant [...] pour des motifs qui n'ont rien à voir à l'art et [...] rarement au culte.<sup>17</sup> Cette conduite contraignante de l'Église correspond aux directives pontificales du Code d'art sacré reproduites dans les actes de ce Congrès d'art religieux. Elles enjoignent les évêques et les frères à prendre « grand soin [...] d'éclairer et de diriger l'inspiration des artistes »<sup>18</sup>. L'abbé Lecoutey considère avec sérieux cette tâche, qu'il trouve pourtant ardue, étant alors directeur-adjoint de la revue *Arts et Pensée* et secrétaire du groupe d'art sacré Le Retable, car il défend l'hésitation du clergé à solliciter des artistes contemporains en signalant les « sérieux inconvénients » qu'ils représentent. Il écrit ceci des artistes :

Ils manquent de souplesse; surtout lorsqu'on s'avise de toucher à leur création. Ils sont peu disposés à accepter les suggestions d'ordre esthétique sur la façon de représenter le sujet proposé, et ils supportent mal les demandes de modifications. [...] leurs esquisses sont toujours vagues, sujettes à changement. Leurs réalisations bousculent les habitudes, et, sous prétexte de sensibilité, n'ont pas le 'fini' convenable. [...]

Dans bien des cas les artistes [...] pourraient, sans rien céder des exigences de leur art, apporter un plus d'accommodement.<sup>19</sup>

En 1954, l'abbé Lecoutey réitère ce point de vue sur la liberté de l'artiste. Vu leur « peu de liberté d'expression aujourd'hui encore bien contesté<sup>20</sup> », il faut, selon lui, que l'artiste d'aujourd'hui comme celui d'hier, « ou renonce, ou s'établisse [...] dans un état d'esprit

---

<sup>17</sup> Nous soulignons. *Ibid.*, p. 12.

<sup>18</sup> Pie XII (*Encyclique Mediator Dei* (1947), n. 198) cité dans M<sup>gr</sup> Ernest Lemieux, « Directives et législation ecclésiastiques en matière d'art sacré », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, article 4, p. 25.

<sup>19</sup> André Lecoutey, « L'Art sacré et le commerce », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 66.

<sup>20</sup> André Lecoutey, « Les décorations religieuses d'Ozias Leduc », *Arts et Pensée*, n° 18 (juillet-août), 1954, p. 184.

qui le pousse à un compromis, [...] à une sorte d'adaptation au niveau de ce milieu conformiste et stagnant<sup>21</sup>». Il met alors en tension le « difficile accord entre l'émotion profonde des artistes contemporains [et] les *conditions* que leur *impose* le milieu<sup>22</sup>».

Par ailleurs, ce conformisme de l'Église constaté par l'abbé Lecoutey fait l'objet d'un débat particulier dans la presse sur le manque de goût esthétique du clergé. Afin de le contrer, les commentateurs ont souhaité la création d'une commission diocésaine d'art sacré mixte et la formation artistique des clercs; mais de tels Comités d'art sacré ne seront créés que dans les années soixante-dix<sup>23</sup>. Selon un journaliste, le conseiller artistique de la province Paul Gouin propose, en 1950, la formation d'une « commission composée d'hommes compétents, prêtres et laïques »<sup>24</sup>. Pour le critique d'art Rolland Boulanger, ce « conseil ecclésiastique » favoriserait la *décoration* « convenable » des églises<sup>25</sup>. Jean-Marie Gauvreau prône aussi la constitution d'une telle commission en 1952, en plus de préconiser l'éducation artistique des clercs dans les séminaires<sup>26</sup>. De même, l'artiste Marius Plamondon promeut la nécessité de cette « commission diocésaine », en suggérant, pour sa part, que des architectes et des artistes en fassent

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>23</sup> Le Comité d'art sacré du diocèse de Montréal voit le jour en 1971 et celui du diocèse de Saint-Jean-Longueuil en 1973. Voir Richard Gauthier, « Une intelligence de l'art chrétien dans le Québec contemporain : l'apport des Comités d'art sacré des diocèses de Québec, Montréal et St-Jean-Longueuil », dans *Pratiquer l'histoire de l'art*, actes du Colloque des finissants et finissantes à la Maîtrise en Études des arts de l'UQAM, (Montréal, UQAM, 18 février 2000), Montréal, UQAM, 2000. p. 67, 69.

<sup>24</sup> Paul Gouin cité dans « Renaissance dans notre province de l'art sacré », *Montréal-Matin*, 17 avril 1950.

<sup>25</sup> Rolland Boulanger, « Maurice Raymond », *Arts et Pensée*, n° 5 (septembre), 1951, p. 142.

<sup>26</sup> Jean-Marie Gauvreau, « Renouveau de l'art sacré au Canada », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 52, 60.



partie. Il entrevoit ainsi la portée de cette instance : « Elle n'imposera pas [...] telle œuvre, tel architecte, tel artiste. Son rôle serait de passer au crible les œuvres présentées pour rejeter celles de mauvais goût [...].<sup>27</sup> » Comme Gauvreau, Plamondon espère que les séminaristes reçoivent « un cours d'initiation artistique ». En 1961, Jean Sarrazin trace encore un portrait affligeant :

Le fait d'être un clerc ne donne pas la science infuse en matière d'art. [Notons le] manque d'instruction, d'éducation artistique, de culture générale, dans laquelle les clercs sont tenus lors de leur passage dans les séminaires. Du manque de directives ensuite, lorsqu'ils sont promus à la tête des paroisses (bien que de nombreux évêques commencent à y remédier).<sup>28</sup>

Cette représentation critique de l'ecclésiastique formulée par ces acteurs, qui lui attribuent un manque flagrant de goût esthétique, ne prévaut toutefois pas dans le cas de la communauté religieuse, bien au contraire. À l'instar de critiques d'art et d'architecture intéressés par le renouveau en art religieux, Gauvreau mentionne l'ouverture à cet égard des pères de Sainte-Croix, des Clercs de Saint-Viateur, des Dominicains et des Bénédictins. Un journaliste met, lui, en valeur les frères de l'Instruction Chrétienne pour cela<sup>29</sup>.

À l'opposé de l'Église, le commanditaire issu du secteur public apparaît plus ouvert à l'expression de la subjectivité de l'artiste, au regard d'écrits traitant du concours de la murale destinée à la bibliothèque Redpath de l'université McGill. Les auteurs portent intérêt à la maquette réalisée par York Wilson (fig. B.8), qui témoigne de son interpréta-

---

<sup>27</sup> Marius Plamondon, « Art moderne et décoration d'église », *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 13.

<sup>28</sup> Jean Sarrazin, « Le droit de vivre pour nos sculpteurs », *La Presse*, 7 janvier 1961.

<sup>29</sup> Jean-Marie Gauvreau, « Renouveau de l'art sacré au Canada », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 53; et « Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique », *Légende de figure*, *La Presse*, 23 août 1956.

tion du thème commémoratif demandé<sup>30</sup>. Un critique d'art valorise alors l'ingéniosité de la composition et le choix arbitraire de l'éclairage qui caractérisent l'art moderne :

According to the terms of the competition, early benefactors and administrators of the University had to be included [...]. The artist [...] has attacked his problem of composition with some ingenuity, tying together men and buildings, past and present, and animating the design with arbitrary shafts of overlapping light and shadow.<sup>31</sup>

De même, les commentaires qui traitent du thème imposé à l'artiste par le commanditaire du secteur privé font écho au soutien de la liberté de l'artiste par les critiques d'art et les artistes, bien que cela s'exprime de différentes façons. Le critique d'art Robert Ayre le souligne à sa manière en 1950, lorsqu'il écrit que les artistes Alfred Pinsky et Ghitta Caiserman doivent illustrer le thème, soit le produit et le caractère de la manufacture montréalaise de vêtements d'enfants Fine Children's Wear, mais subtilement : « The theme had to be expressed fully but not too obviously.<sup>32</sup> » On remarque aussi qu'à l'occasion du concours de la murale destinée à l'hôtel de LaSalle, dont le thème retenu est la ville de Montréal, le critique d'art Charles Doyon met clairement en évidence le fait que le lauréat Mario Merola « s'est permis des libertés » bénéfiques à la composition de sa murale en déplaçant des édifices dans sa représentation de « la Métropole » (figs. B.9-10). « C'est, dans la note!<sup>33</sup> », ajoute-t-il, indiquant par là son adhésion à cette convention esthétique.

---

<sup>30</sup> « Winning Sketch in Mural Competition », Légende de figure, *The Montreal Star*, 4 décembre 1953; et « Mural in Library Extension Depicts McGill's Early Days », *The Montreal Star*, 10 juin 1953.

<sup>31</sup> « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 74.

<sup>32</sup> Robert Ayre, « Murals in a Factory », *Canadian Art*, vol. 7, n° 4 (été), 1950, p. 146.

<sup>33</sup> Charles Doyon, « À l'hôtel LaSalle », *Le Haut-Parleur*, 19 juillet 1952.

On observe par ailleurs que le discours critique rend compte de positions variées quant à la pertinence de la contrainte du thème imposé à l'artiste, lorsque la murale financée par l'entreprise privée a plutôt été commandée par l'architecte. Ce que les critiques et les artistes lient aussi à la valeur de liberté de l'artiste véhiculée par la modernité. Des textes nous apprennent par exemple la présence de cette condition explicite du thème lors du concours de la murale destinée à l'immeuble de bureaux City Center, organisé par les architectes Mayerovitch et Bernstein en 1957. Un journaliste l'indique ainsi : « Le thème, qui était le temps, a suscité des interprétations variées allant de sujets profondément psychologiques à la *décoration* pure.<sup>34</sup> » Bien que favorables à l'interprétation, les critiques d'art Robert Ayre et René Chicoine valorisent le maintien d'une certaine lisibilité de la thématique. En ce sens, Ayre dévalorise les propositions trop abstraites, dont celle colorée de Fernand Leduc, et Chicoine s'insurge contre les artistes qui « ignorent le thème proposé »<sup>35</sup>. Chicoine discute en plus du thème lui-même en le critiquant, car « symboliser le temps » lui apparaît un sujet difficile et fuyant. Il signale une autre contrainte liée au thème : la présence d'une horloge sur le mur recevant la murale; ce qu'il considère une « difficulté supplémentaire », car cette horloge doit « s'harmoniser sans se confondre avec les autres éléments, [...] se détacher suffisamment pour qu'on n'ait pas à demander l'heure [sans] attirer l'attention<sup>36</sup> ». Quant au critique d'art Paul Gladu, il donne plutôt la parole à l'artiste lauréat Alfred Pellan, qui aborde ainsi cette contrainte thématique : « Lorsque le sujet est imposé, [...] ma première démarche est d'inventer des symboles pouvant [le] recréer [en] une certaine transposition de la

---

<sup>34</sup> « Alf. Pellan gagne le concours de murales du Centre Civique », *La Patrie*, 30 avril 1957.

<sup>35</sup> Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957; et René Chicoine, « At the corner of Mayor street and City Counsellors street, a new building has just been erected bearing the name City Centre », *Le Devoir*, 25 mai 1957.

<sup>36</sup> René Chicoine, « At the corner of Mayor street and City Counsellors street, a new building has just been erected bearing the name City Centre », *Le Devoir*, 25 mai 1957.

réalité.<sup>37</sup>» Les formes et leur traitement surréalisant de sa murale (figs. B.11-14) le prouvent d'ailleurs. Sa conception de l'expression de sa liberté d'artiste concorde avec celle conventionnelle soutenue par d'autres artistes et critiques. Par ce choix, le comité a valorisé la singularité de Pellan, en accord avec l'attente exprimée dans l'avis public<sup>38</sup>.

À l'inverse, des écrits suggèrent que c'est plutôt l'absence de prescription de thème à la murale, lors de la commande par l'architecte travaillant pour le commanditaire privé, qui favorise l'expression de l'artiste. La commande de la murale de l'hôtel Windsor à Mario Merola (figs. B.15-16) par l'architecte Max Roth s'avère un tel cas, selon le critique d'art René Chicoine. Au contraire de sa critique précédente, il laisse entendre cette fois que l'absence de thématique offre plus de liberté à Merola, car n'ayant pas eu à tenir compte de « symboles », la couleur et la composition se déploient « uniquement pour le plaisir de l'artiste<sup>39</sup>»; ajoutons en ce sens que le choix de l'abstraction par l'artiste diverge éloquentement de la commémoration imposée à l'hôtel de LaSalle. Paul Gladu juge d'ailleurs que la murale de Merola, qui s'écarte des « conventions » colorées de la

---

<sup>37</sup> Alfred Pellan cité dans Paul Gladu, « Quelques manifestations de la peinture contemporaine », *Notre Temps*, 4 janvier 1958.

<sup>38</sup> L'appel précise le thème ainsi :

Tout aspect du sujet peut être *interprété* - le temps dans l'histoire, réaction des gens au temps, moyens de marquer le temps, etc. On se propose de construire une horloge électrique dans le mur et il serait bon que l'artiste en tienne compte dans son dessin, mais ce n'est pas obligatoire.

Notons que l'appel spécifie aussi les conditions de la maquette :

Les dessins devront être soumis à l'échelle d'un pouce au pied, sur carton d'illustration 15" x 20" (horizontalement), médium au choix, avec une description écrite si l'artiste le juge utile. Une même personne peut soumettre autant de dessins qu'elle veut.

Nous soulignons. Mayerovitch et Bernstein, « City Centre : concours de fresque » [1957], reproduit dans Réjeanne Giroux, « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982, annexe 1, p. 109-110.

<sup>39</sup> René Chicoine, « Une porte d'enfer bien agréable », *Le Devoir*, 28 juin 1958.

peinture murale, témoigne de sa « personnalité »<sup>40</sup>. Par ailleurs, un journaliste donne à penser que lors d'une autre commande, par le bureau d'architectes de Steinberg cette fois, l'artiste Sarah Jackson a eu la liberté de choisir le thème, car « les plans ne spécifiaient pas le caractère de la sculpture<sup>41</sup> » destinée au supermarché de LaSalle.

### **La valeur nationale attribuée au thème imposé par le commanditaire**

Au sein de ce débat du monde de l'art public sur le respect du thème imposé ou celui de l'expression de la liberté de l'artiste, on constate que le discours critique l'a articulé avec un débat identitaire dans certains cas de commandes de murales par le commanditaire. La critique a alors mis de l'avant la valeur nationale, provinciale ou canadienne, de l'art.

On retrouve un exemple d'une telle réception critique du thème, qui attribue une identité provinciale à la murale, dans les écrits qui relatent la réalisation et l'inauguration de la peinture murale de l'artiste Mary Filer à l'Institut neurologique de l'université McGill, en 1954. Deux neurologues agissant à titre de commanditaire ont imposé à Filer la commémoration de la neurologie et de l'Institut, selon le critique d'art Robert Ayre et des journalistes de grands quotidiens montréalais<sup>42</sup>. Ceux-ci ajoutent que cette exigence s'est

---

<sup>40</sup> Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

<sup>41</sup> « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet 1957.

<sup>42</sup> Robert Ayre, « Mary Filer's Work in Progress », *The Star*, 28 août 1954; « Medical Progress Unfolded in Mural », *The Gazette*, 13 novembre 1954; « Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural », *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 33; René Montpetit, « Une œuvre dont toute la province s'enorgueillit », *La Presse*, 15 novembre 1954; et Lucien Langlois, « Hommage de McGill à M. Duplessis », *Montréal-Matin*, 15 novembre 1954, p. 8.



accompagnée de symboles et de portraits de personnalités pré-sélectionnés de surcroît, dont ceux de représentants des trois paliers de gouvernement finançant l'Institut : le ministre canadien de la Santé Paul Martin, le Premier ministre du Québec Maurice Duplessis et l'ancien maire de Montréal Camillien Houde, en plus de donateurs privés et de figures marquantes de l'institution. Malgré cette forte contrainte, Ayre considère que cette commande a tout de même permis à Filer de s'exprimer avec une certaine liberté, car : « the artist was allowed a free hand within the chosen scheme<sup>43</sup> » (figs. B.17-18).

Par ailleurs, à l'occasion de l'inauguration de la murale par le Premier ministre du Québec Maurice Duplessis, un journaliste rapporte qu'il a qualifié celle-ci de « monument » important, lui attribuant ainsi une valeur historique ou nationale, ici provinciale. Selon l'auteur, le directeur et vice-chancelier de l'université McGill, le docteur Cyril James, a alors plaidé de manière générale en faveur de l'unité des cultures du Québec et du Canada, bien que sa présentation de la murale elle-même module cette vision canadienne, car il y louange le politicien provincial, plus que l'artiste ou la murale d'ailleurs, faisant ainsi rejaillir sur l'œuvre une identité provinciale :

'This mural by Miss Filer [...] will be a perpetual reminder of much more than the story of neurology which it depicts so dramatically. The group of figures in this left hand corner will remind future generations of [...] the invaluable contribution of Mr. Duplessis' government to [...] Montreal Neurological Institute.'<sup>44</sup>

Un autre journaliste confère, lui, sans équivoque cette identité provinciale à la murale en écrivant que « toute la province s'enorgueillit » d'elle<sup>45</sup>. À la différence de sa murale, on

---

<sup>43</sup> Robert Ayre, « Mary Filer's Work in Progress », *The Star*, 28 août 1954.

<sup>44</sup> Cyril James cité dans « Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural », *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 27.

<sup>45</sup> René Montpetit, « Une œuvre dont toute la province s'enorgueillit », *La Presse*, 15 nov. 1954.

observe que la presse met plutôt de l'avant l'identité nationale canadienne de Mary Filer, la désignant en tant qu'artiste canadienne réputée<sup>46</sup>.

Un autre exemple intéressant de polémique sur la liberté accordée à l'artiste doublée d'un débat identitaire, survenue en 1958, concerne la définition de la thématique soulignant «le caractère particulier de la province de Québec»<sup>47</sup> du programme décoratif de murales, par le comité consultatif de l'hôtel Reine-Élisabeth du CN, une entreprise ferroviaire canadienne rappelons-le. Ce thème fortement lié à l'activité touristique devait rappeler «les traditions et l'histoire de la 'douce province'», précise un journaliste<sup>48</sup>. À l'égard de l'application de cette contrainte par les artistes, on remarque des attitudes divergentes adoptées par le comité dans les propos du critique d'art Robert Ayre, lui-même membre de ce comité. Ayre valorise le caractère évocateur du traitement du thème historique imposé à Marius Plamondon dans son vitrail, soit le commerce de la fourrure à Montréal, car le verrier l'a travaillé «in an evocative rather than literal style»<sup>49</sup>. Le critique rapporte de plus que Claude Vermette, réputé avoir renouvelé la céramique murale à l'église Notre-Dame-de-la-Salette, a même réalisé une murale abstraite au Reine-Élisabeth (figs. B.19-20). La liberté octroyée à ces deux artistes diffère toutefois de l'attitude plus contraignante témoignée à l'endroit de Fritz Brandtner, qui a reçu la

---

<sup>46</sup> Robert Ayre, «Mary Filer's Work in Progress», *The Star*, 28 août 1954; «Medical Progress Unfolded in Mural», *The Gazette*, 13 novembre 1954; «Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural», *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 27; et René Montpetit, «Une œuvre dont toute la province s'enorgueillit», *La Presse*, 15 novembre 1954.

<sup>47</sup> Harold C. Greensides, un des architectes de l'hôtel, cité dans «La décoration de l'hôtel Reine-Élisabeth confiée à huit artistes», *La Patrie*, 13 septembre 1957.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Robert Ayre, «Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel», *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 101.

commande de représenter cinq modèles existants de locomotives du CN, qu'il a gravés dans le linoléum, et à l'endroit d'Albert Cloutier, à qui on a demandé de peindre des motifs de style Louis XVI, selon Ayre<sup>50</sup>. Pour ce critique, la détermination de ce thème imposé à Cloutier a suscité un débat au sein même du comité consultatif. Pour l'artiste, cette exigence est alors inadmissible; ce dont il discute dans une revue canadienne d'architecture en articulant la liberté de l'artiste à la valeur nationale de la murale.

Examinons ce débat en commençant par la version du critique. Selon Ayre, le programme artistique de l'hôtel a fait l'objet d'une réflexion générale sur l'identité nationale de l'art par le comité. Il explique qu'afin d'accueillir les touristes américains dans un hôtel au confort digne d'une métropole moderne tout en les dépayasant, le comité a décidé de mettre l'accent sur le caractère français. S'est alors posée la question de la spécificité de l'art du Québec, selon lui. Le comité a décrété qu'un style canadien-français moderne n'existait pas au sein de la production artistique canadienne-française contemporaine. Par conséquent, l'atmosphère du Québec recherchée devait être suggérée par la représentation du passé culturel du Québec et par celle de l'histoire de Montréal et de la Nouvelle-France. Ayre relève qu'il fallait en plus proposer une atmosphère canadienne par la mise en valeur de la vie urbaine contemporaine de Montréal et de Québec. Ce dont rend bien compte la tapisserie murale de Jean Dallaire, selon lui, car elle représente quatre moments de l'histoire montréalaise, allant du village indien d'Hochelaga de 1556 aux activités portuaires contemporaines de 1956 (fig. B.21). Dans le cas controversé qui nous intéresse, le comité a proposé l'élégance du style français Louis XVI pour la décoration de la salle à dîner principale de l'hôtel. Ce qui a suscité un débat esthétique au sein des membres du comité entre les tenants de la contemporanéité et ceux victorieux de la tradition, que Ayre rapporte ainsi : « those who favoured a

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

contemporary treatment were overruled by tradition<sup>51</sup>». De sorte que la commande de la murale à l'artiste Albert Cloutier prévoyait un décor du XVIII<sup>e</sup> siècle composé d'une série de « trophy panels » sous le thème de la « *joie de vivre* » au Québec. Chacun des quatre panneaux principaux représente un aspect particulier de la culture du Québec : sa cuisine, son artisanat, sa musique et sa vie en plein air. Le critique ajoute que l'artiste a décidé d'y inclure des représentations d'artefacts folkloriques locaux<sup>52</sup>. Les motifs du rouet et de la ceinture fléchée en sont des exemples probants (fig. B.22).

Quant à l'artiste Albert Cloutier, il soutient plutôt une vision esthétique axée sur la modernité et l'innovation artistique au Canada, qu'il exprime ainsi : « I am dreaming of something more potent in expression.<sup>53</sup> » À cet effet, il écrit s'être opposé aux motifs français antiquisants de la période monarchique demandés par le comité et avoir proposé l'expression d'une atmosphère française du Québec, de son caractère canadien-français, et cela, tout en s'insurgeant contre la vision traditionnelle de la culture du Québec imposée, avec son « odor of pea soup and boiling maple sap ». Car, selon lui, le programme aurait du être « authentic and original ». Pour lui, cela revêt un caractère national puisqu'il faut construire « a national heritage » qui fait défaut, ajoute-t-il<sup>54</sup>. Notons que si la réception de l'œuvre de Cloutier oscille entre une identité canadienne et canadienne-française, l'identité de l'artiste s'avère nettement du Québec, et ce, à l'instar de celle des autres artistes ayant réalisé des murales dans cet hôtel, considérés par tous des « artistes du Québec ».

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 99-102.

<sup>53</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 257.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 255-256.

Un exemple qui s'inscrit également dans la discussion portant sur l'incidence du thème imposé sur la liberté de l'artiste et l'identité nationale de l'œuvre, canadienne cette fois, concerne la thématique des deux concours de murales destinées au pavillon du Canada, à Bruxelles. Il s'agissait d'y représenter la vie canadienne dans ses 10 provinces, avec une section réservée à chacune d'elles, en un traitement qui «*should be such as to convey to the audience (without words) some of the character of each province*»<sup>55</sup>. La forte réaction de l'artiste Louis Archambault à cette obligation du thème requis pour sa murale située à moitié sous le pavillon et à moitié à l'air libre (figs. B.23-24), se lit dans les propos du critique J. A. Norman du *Canadian Art* et dans ceux de l'artiste. Norman cite d'abord Archambault comme suit : «*the artist must remain free in the matter of design. [...] entitled to freedom in how to achieve the required result. [...] Otherwise the proposition will become too narrow and he will not be able to do good work.*»<sup>56</sup> Puis, ayant posé le principe de la liberté de l'artiste, le critique poursuit :

There was some danger of this happening, Archambault said, with the design for his work at the Canadian pavilion at Brussels. [...] The theme of the wall was that it should speak of Canada, but at first there was some suggestion that the wall be divided into segments each devoted to one province. *Archambault considered this idea too rigid and won his point.*<sup>57</sup>

D'autres commentaires confirment et approuvent cette bataille victorieuse menée par l'artiste. Un journaliste souligne en ce sens que même si le thème proposé est précis, l'ampleur de la murale laisse par ailleurs «*beaucoup de liberté à l'artiste*»<sup>58</sup>. De plus, il

---

<sup>55</sup> Le libellé du thème cité dans Bill Stephenson, «*Louis Archambault's Wonderful Wall*», *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 20.

<sup>56</sup> Louis Archambault cité dans J. A. Norman, «*Louis Archambault*», *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 353.

<sup>57</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>58</sup> «*Grand projet d'Archambault*», *La Presse*, 8 septembre 1956.



donne aussi la parole à Archambault, qui affirme que les : « ‘formes qui doivent servir à illustrer le thème [sont] des symboles beaucoup plus que des représentations. Il devient donc possible de *surmonter le problème du thème* par une intégration esthétique des signes qui lui sont essentiels.’<sup>59</sup> » Pour le critique d’art Robert Ayre, cette murale dépeint le thème de manière symbolique tout en étant compréhensible, s’accordant en cela avec la volonté d’Archambault de la produire en un « ‘understandable language’ », selon les mots de l’artiste. Ayre considère qu’avec cette symbolisation, « the people going through the Canadian building in Brussels will learn how Canada lives<sup>60</sup> ». Ce qui confère un caractère national canadien à cette murale qu’il apprécie. L’artiste Jacques de Tonnancour relève, lui, que la consigne du thème permettait la représentation des 10 provinces du Canada « sous forme transposée », mais qu’Archambault a plutôt privilégié la représentation d’aspects culturel, humain, voire universel. De Tonnancour décrit la partie intérieure de la murale qui « représente » les provinces par « leurs attributs respectifs » en mettant en valeur leur traitement esthétique novateur :

Le plus étonnant c’est qu’il ait réussi la conversion d’une matière anecdotique en inventions plastiques et qu’il ait pu universaliser des choses aussi particulières que les puits d’huile, les pêcheries, l’industrie laitière ou les pelleteries! *Il a respecté le sens premier de son sujet [...] et les contenus poétiques dont une aussi vaste création doit être comblée sans quoi elle est absurde.*<sup>61</sup>

De Tonnancour explique qu’à la différence de cette dernière, dans la partie extérieure,

[Archambault] n’entend offrir qu’une image d’humanité au sens le plus large du terme [...]. Ces personnages ne représentent pas des canadiens : ils incarnent ce qu’il y a d’humain chez les canadiens. Et l’accord est très beau entre l’apparition

---

<sup>59</sup> Nous soulignons. Louis Archambault cité dans *Ibid.*

<sup>60</sup> Robert Ayre, « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract », *The Star*, 8 septembre 1956.

<sup>61</sup> Nous soulignons. Jacques de Tonnancour, « Une céramique d’Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 14.

de ces symboles de l'esprit, qui est universel, et le passage à l'air libre.<sup>62</sup>

Par ailleurs, l'interprétation du thème par l'artiste Mario Merola dans sa murale de la cafétéria de ce pavillon canadien a également retenu l'attention de plusieurs critiques d'art (fig. B.25). Merola confie d'abord à Pierre Saucier que le respect du thème était incontournable : « 'Nous devons représenter le Canada.'<sup>63</sup> » Puis, il lui expose sa vision à cet égard : « 'J'ai cherché des symboles qui exprimeraient la mentalité et le caractère de chaque province. [pour] l'Ontario et le Québec, qui affichent un grand essor industriel, j'ai choisi les couleurs violentes, le rouge en particulier qui expriment le dynamisme.'<sup>64</sup> » À Dusty Vineberg, Merola explique de même : « 'it's more a dynamic feeling about the country than a representational presentation'<sup>65</sup> ». Bien que l'artiste ait eu la possibilité de répondre à cette thématique de manière littérale ou symbolique, selon Robert Ayre, celui-ci approuve son choix du traitement symbolique, voire abstrait, du territoire canadien, avec un panneau par province conformément à la contrainte, par des suggestions iconographiques et des couleurs associées aux provinces et à la lumière canadienne<sup>66</sup>. Les critiques de Repentigny, Vineberg, Saucier et Viau apprécient aussi grandement ce rejet de la figuration au profit de la symbolisation de la géographie canadienne, qui se

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Mario Merola cité dans Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958.

<sup>64</sup> Mario Merola cité dans *Ibid.*

<sup>65</sup> Mario Merola cité dans Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958.

<sup>66</sup> Robert Ayre, « Best Designs for Canadian Pavilion On Exhibition at the Beaux-Arts », *The Star*, 30 novembre 1957, et « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260.

manifeste tant dans la progression de la structure des 10 panneaux que de la couleur<sup>67</sup>. Citons en exemple l'interprétation paysagère de Guy Viau, qui y voit la suggestion de «la vitalité et la jeunesse » du pays :

Les provinces littorales sont suggérées par des couleurs froides, celles des prairies par des couleurs solaires. Les formes elles-mêmes, quoique abstraites, évoquent tantôt l'art totémique et les légendes des Indiens de la côte du Pacifique, tantôt les aurores boréales et l'immensité glacée du Grand Nord, le dynamisme industriel de l'Ontario et du Québec, la vie nautique des Provinces Maritimes [...].<sup>68</sup>

Malgré cette liberté accordée à l'artiste, notons qu'Ayre et Viau signalent que le respect exigé de la maquette a tout de même empêché Merola de poursuivre sa recherche et d'ajouter des éléments cinétiques et sonores lors de la réalisation de la murale<sup>69</sup>.

À l'opposé de ces critiques, René Chicoine se montre sceptique quant à la lisibilité même symbolique du thème, qui est une condition du concours répète-t-il. Car bien qu'il y retrouve aussi la couleur des côtes canadiennes, il déplore le manque de représentations explicites ou typiques, comme celle d'autochtones, qui rend les formes « beaucoup moins compréhensibles ». Conséquemment, il s'interroge sur leur réception internationale : «Les milliers ou les millions de visiteurs de l'exposition bruxelloise identifieront-ils cette grande peinture murale à la vie canadienne?<sup>70</sup>» Enfin, si tous ces critiques attribuent une

---

<sup>67</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957; Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958; Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958; et Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 39.

<sup>68</sup> Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 40.

<sup>69</sup> Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; et Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 40.

<sup>70</sup> René Chicoine, « Où sont les indiens? », *Le Devoir*, 27 novembre 1957.

identité canadienne aux deux murales du pavillon canadien, ils identifient par contre l'identité urbaine montréalaise des artistes.

Par ailleurs, notons que Rodolphe de Repentigny en appelle alors à un « véritable *art mural* au Canada<sup>71</sup> ». Ajoutons que si des commentaires précédents mettent de l'avant la valeur nationale de la murale en la qualifiant d'héritage national ou de monument, comme le fait aussi ailleurs l'artiste Fernand Leduc<sup>72</sup>, d'autres écrits témoignent, qu'au contraire, des artistes et critiques rejetaient cette visée nationale. C'est le cas des artistes Marcel Gendreau et Claude Théberge, pour qui « if an artist limits himself consciously to any regional or national school he enters the allied field of handicrafts. 'Art has no frontiers', said Theberge<sup>73</sup> », selon la critique Dorothy Pfeiffer.

Des auteurs discutent de plus de la liberté de l'artiste dans un tel contexte identitaire, mais en mettant à distance l'expression de l'artiste. Ainsi, peu avant la période, un journaliste avait retenu d'une conférence sur la peinture murale que : « le peintre doit, au lieu d'exprimer ses sentiments personnels, y devenir l'interprète des aspirations de son public<sup>74</sup> ». De Repentigny tient sensiblement le même discours à propos de l'artiste Joseph Iliu, en 1955. Il écrit d'abord :

Quand le peintre-muraliste conçoit son œuvre comme étant avant tout une sorte de synthèse [...] du milieu urbain [cela] *laisse évidemment de côté les*

---

<sup>71</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957.

<sup>72</sup> Fernand Leduc, « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959], *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 15.

<sup>73</sup> Dorothy Pfeiffer, « Paintings and Ceramic Murals », *The Gazette*, 21 février 1959.

<sup>74</sup> « Architecture et peinture : Considérations de M. Eldon Grier sur la fresque à notre époque », *La Presse*, 2 mars 1949.

*considérations habituelles sur l'expression subjective*, et une murale, plutôt que d'être le paraphe d'un peintre, [...] devient le signe d'une ville [...].<sup>75</sup>

De Repentigny poursuit ainsi la discussion sur la portée de l'œuvre d'Iliu : « son travail de muraliste ne durera que ce que durera l'édifice. [...] étant donné les incessantes 'améliorations' qu'on leur apporte, le muraliste travaille plutôt à transformer l'aspect de la ville, et non pas tant à laisser des monuments<sup>76</sup> ». D'ailleurs, l'artiste Iliu lui-même explique qu'on lui demande alors de *décorer* des murs d'édifices aux fins de leur usage, « et moins avec l'idée de démontrer la validité d'un témoignage culturel, idée qui mène en général vers la création des monuments<sup>77</sup> ».

Cette autre position divergente participe aussi du débat concernant la liberté, la subjectivité et l'originalité de l'artiste muraliste moderne eu égard à la contrainte du thème. Celle-ci s'est articulée dans certains cas avec un débat identitaire donnant une valeur nationale à la murale, qui ne concorde pas toujours avec l'identité attribuée à l'artiste, qui se voit plutôt défini par son pays, sa province ou sa ville de résidence.

En somme, le discours critique nous apprend d'une part, que la prescription d'un thème à la murale par le commanditaire et l'architecte ou leur représentant, s'avère une condition importante et récurrente de la commande publique durant la période. D'autre part, on comprend que le critique et l'artiste ne rejettent pas d'emblée cette convention, car, dans l'ensemble, l'interprétation du thème par l'artiste est bien accueillie, voire privilégiée, et sa subjectivité sollicitée. Dans certains cas de commandes toutefois,

---

<sup>75</sup> Nous soulignons. Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 55.



l'artiste a dû discuter ferme, négociier dirait l'historienne de l'art Harriet Senie, afin de se prévaloir de cette part de liberté. Dans d'autres, le commanditaire est considéré comme intransigeant à cet égard, pensons à l'Église catholique qui exigeait la ressemblance iconographique; ce qui a alimenté le débat sur la liberté d'expression de l'artiste. Cette contrainte conventionnelle du thème est la condition de la commande de l'œuvre murale la plus fréquemment évoquée parmi celles qui ont eu cours.

## **2.2 Les contraintes physiques de l'œuvre murale imposées à l'artiste: le médium et le matériau, la localisation et les dimensions**

Les commentaires de critiques d'art et d'artistes font également état de contraintes physiques récurrentes exigées tant par le commanditaire que l'architecte lors de la commande d'une œuvre murale. Ces conditions avec lesquelles l'artiste doit composer sont : le médium exigé de la murale, le matériau dans lequel elle doit être réalisée, la localisation du mur auquel elle s'intègre et ses dimensions précises. À la différence de la prescription du thème, qui a suscité une défense soutenue de la liberté d'expression de l'artiste de la part de critiques et d'artistes, l'exigence des conditions matérielles a été peu débattue par ceux-ci, à l'exception de la contrainte du matériau lorsqu'une certaine liberté de choix a été accordée à l'artiste, ce qu'ils ont d'ailleurs valorisé. Sinon, ils ont exposé les contraintes sans s'en étonner ni questionner leur légitimité; ce qui indique leur caractère conventionnel. Par ailleurs, la dimension de la murale a suscité un débat sur la capacité de l'artiste à répondre adéquatement à cette contrainte, ce qui renvoie à son expérience et à sa formation spécifiques requises pour réaliser l'œuvre murale.

Retenons quelques exemples de réception des conditions physiques de la murale exigées de l'artiste. L'un d'eux se rapporte à la commande par les pères de Sainte-Croix d'une fresque à Stanley Cosgrove, qui enseigne alors cette technique peu usitée à l'ÉBAM. Selon l'avis approbateur du critique d'art Rodolphe de Repentigny, ces religieux ont également décidé de l'emplacement et des dimensions de la fresque : « c'est un mur de 9 pieds par 9 pieds et demi que l'on offre [enfin] à Cosgrove; sa fresque se trouvera dans la salle d'entrée<sup>78</sup> ». Un exemple rapporté par un journaliste témoigne de la présence de ces conditions lors d'une commande religieuse par les autorités paroissiales de l'église Notre-Dame-du-Bel-Amour cette fois. Il mentionne que « la sculpture architecturale » doit être placée « dans la façade » de l'église et mesurer « 12 à 14 pieds de hauteur »<sup>79</sup>.

A l'Institut neurologique de l'université McGill, le directeur et médecin Wilder Penfield a de même choisi « his wall » bien avant la sélection de l'artiste Mary Filer, observe le critique Robert Ayre, qui en précise de plus les dimensions. À la bibliothèque Redpath de cette même université, la localisation de l'œuvre et ses dimensions exactes ont été formulées par le comité dans les conditions du concours; la murale « will be placed at the north end of Tyndale Hall », note en ce sens un commentateur<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Rodolphe de Repentigny, « On offre un mur à Cosgrove », *La Presse*, 19 septembre 1953.

<sup>79</sup> François Bourdages, « La nouvelle église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Cartierville, joyau d'architecture moderne », *La Patrie*, 26 mai 1957.

<sup>80</sup> Robert Ayre, « Mary Filer's Work in Progress », *The Star*, 28 août 1954; « Mural in Library Extension Depicts McGill's Early Days », *The Montreal Star*, 10 juin 1953; et « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 74.

### 2.2.1 La latitude de l'artiste dans le choix du matériau

D'autres cas de commandes de murales retiennent notre attention, car ils montrent que si l'artiste a dû se conformer aux contraintes physiques imposées par le commanditaire et l'architecte, ces derniers ont laissé une certaine liberté à l'artiste dans le choix du matériau. Examinons les cas des deux concours de murales du pavillon du Canada, à Bruxelles, où la presse décrit bien les contraintes physiques imposées aux artistes. Leur réception critique révèle que les membres des deux comités de sélection ont alors émis des consignes claires à cet égard. Ils ont déterminé l'emplacement de la murale et ses dimensions, ont décidé de son médium, mais ont laissé une certaine latitude à l'artiste dans le choix du matériau. Par exemple, Jacques de Tonnancour indique que le mur de Louis Archambault réalisé en collaboration avec Norman Slater devait mesurer 10 pieds de hauteur par 125 de longueur et que la composition architecturale « demandait » qu'il se projette à l'extérieur sur 39 pieds de long. Outre ces conditions de localisation et de dimensions, le comité a décidé que le médium du mur d'Archambault serait de la sculpture. De Tonnancour fait par contre valoir la part de liberté accordée à l'artiste par le comité quant à l'emploi du matériau ainsi : « l'artiste avait le choix des matériaux<sup>81</sup> », en autant que sa mise en œuvre dans la murale lui permette d'être démontée et transportée en Belgique, en plus de résister à son climat. Le critique Robert Ayre relève aussi ces conditions. Sur la contrainte du médium, il écrit : « it was suggested that the exterior portion of the wall might be sculptural, especially as both sides would be seen<sup>82</sup> ». Il discute aussi de la liberté permise par le comité à propos du matériau, l'artiste

---

<sup>81</sup> Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 13.

<sup>82</sup> Robert Ayre, « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract », *The Star*, 8 septembre 1956.



ayant eu la « liberty to design in whatever media [...] except solid masonry<sup>83</sup>».

Un journaliste relate autrement la définition de ces conditions physiques de la murale par le comité. Celle du médium y apparaît plus contraignante encore, puisqu'il précise que le tiers extérieur « was to be in bas-relief » et la partie intérieure « should be incised work »<sup>84</sup>. À la différence des précédents, cet auteur nous apprend que le comité de sélection a privilégié certains matériaux et exclu le bois, en raison peut-être de son manque de résistance aux intempéries. De plus, la pratique régulière de ces matériaux par les artistes a eu une incidence sur leur pré-sélection par le comité, selon lui. On note aussi dans son commentaire que la question du genre se pose alors : seuls des artistes masculins sont retenus, la représentation traditionnelle de la femme artiste fragile étant maintenue. Et ce, bien que chaque artiste ait l'obligation de choisir un collaborateur afin de l'aider dans toutes les tâches nécessaires à la production de la murale. Le journaliste rapporte à cet effet les propos du juré et directeur de la Galerie nationale Alan Jarvis :

it was vital that contestants have not only the time and working space for the mammoth job, but a wide experience with metals, concrete, plastics, waterproof paints and other materials likely to be needed. [...]

Only men were invited to enter for two reasons: the arduous physical labor certain to be involved [...]; and the only two women with the youth, flair and versatility considered prerequisites were sculptors in wood.<sup>85</sup>

Le concours de l'autre murale destinée au pavillon canadien, remporté par l'artiste Mario Merola, a de même comporté des contraintes de dimensions et d'emplacement, soit le

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 20.

<sup>85</sup> *Ibid.*

mur du fond de la cafétéria que mentionne le critique Robert Ayre. Un journaliste pointe quant à lui la contrainte du médium émise par le comité, soit une « peinture murale »<sup>86</sup>. À cet égard, les critiques Rodolphe de Repentigny, Robert Ayre, Guy Viau, Dusty Vineberg, Pierre Saucier et Robert Rice se montrent particulièrement sensibles à l'interprétation de cette contrainte par Merola, car ils approuvent l'ajout de reliefs au sein de sa peinture réalisée sur panneaux de contreplaqué<sup>87</sup>. On comprend que le jury a accepté l'inclusion de formes légèrement en relief présentées par Merola dans sa maquette, faisant ainsi preuve d'ouverture à cette interprétation novatrice du médium, qui ne contrevient toutefois pas à l'effet bidimensionnel attendu d'une peinture murale.

Par ailleurs, on remarque que les mêmes contraintes physiques et la même latitude de l'artiste à l'égard du matériau s'appliquent lors de la commande de la murale par l'architecte. Relevons deux exemples. Le premier concerne les conditions du concours de la murale prévue pour l'immeuble de bureaux City Center organisé par les architectes Mayerovitch et Bernstein. La localisation de la murale dans le « hall d'entrée » et les dimensions sont alors clairement identifiées par un journaliste et le critique d'art Robert Ayre. Quant au médium et au matériau, les architectes ont accordé une certaine liberté de choix à l'artiste, selon les critiques d'art. René Chicoine considère que les matériaux exigés - la mosaïque de verre ou de marbre ou des carreaux de céramique - conviennent parce qu'ils sont durables, et qu'il est approprié qu'une murale sur le thème du temps

---

<sup>86</sup> Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; et « M. Mario Merola à l'honneur », Communiqué, Ottawa, 11, (PCf), *La Patrie*, 11 octobre 1957.

<sup>87</sup> Dans l'ordre : Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957; Robert Ayre, « Best Designs for Canadian Pavilion On Exhibition at the Beaux-Arts », *The Star*, 30 novembre 1957; Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 40-41; Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958; Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958; et Robert Rice, « La fresque de Merola prend forme dans un atelier bien connu », *La Presse*, 21 novembre 1957.



«résistât à ses assauts ». Le respect de cette condition dans les projets soumis au jury était primordial, d'après Rodolphe de Repentigny. En ce sens, il retient les propos de l'architecte Harry Mayerovitch qui explique que le projet d'Alfred Pellan a été choisi car il avait précisément « l'avantage » d'être réalisable en une variété de matériaux, dont ceux permis, et qu'il était « le plus susceptible » de leur être adapté. Ayre soutient aussi cette pratique de l'architecte de circonscrire le matériau, puisqu'il déplore que les artistes en aient peu tenu compte dans leur maquette<sup>88</sup>.

Le second exemple se rapporte à la murale de Sarah Jackson au supermarché Steinberg, à LaSalle, commandée par le bureau d'architectes de l'entreprise. Un journaliste mentionne que l'architecte a déterminé la « *décoration sculpturale* », tandis que « le choix des matériaux » a été décidé « *en collaboration*, par l'architecte et le sculpteur »<sup>89</sup>.

On constate dans le discours que l'artiste a pu jouir à l'occasion d'une certaine liberté dans le choix du matériau. Par ailleurs, la question des dimensions de la murale, elle, y a suscité un débat sur la formation spécifique de la pratique muraliste de l'artiste.

### 2.2.2 La formation lacunaire de l'artiste en regard des dimensions

La réception critique qui a abordé les dimensions de l'œuvre murale, qui caractérisent son rapport d'échelle avec l'édifice, révèle un débat sur la formation spécifique de

---

<sup>88</sup> Dans l'ordre : « Alf. Pellan gagne le concours de murales du Centre Civique », *La Patrie*, 30 avril 1957; Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957; René Chicoine, « At the corner of Mayor street and City Counsellors street, a new building has just been erected bearing the name City Centre », *Le Devoir*, 25 mai 1957; et Rodolphe de Repentigny, « Expo de projets soumis pour une décoration; le problème se précise », *La Presse*, 17 mai 1957.

<sup>89</sup> « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet 1957.

l'artiste requise pour cette pratique. Il met au jour ses lacunes. Cette discussion s'inscrit dans des commentaires portant sur deux concours. L'un, le concours des architectes Mayerovitch et Bernstein pour la *décoration* du hall d'entrée de l'immeuble City Center, donne le coup d'envoi du débat sur cette question lors de l'exposition des projets des artistes. Les critiques d'art Rodolphe de Repentigny, René Chicoine et Robert Ayre s'en montrent unanimement déçus, car, pour eux, le rapport primordial de dimensions ou d'échelle de la murale avec l'édifice s'avère absent des projets. La charge critique de de Repentigny, qui avait déjà manifesté de l'intérêt pour le « sens de la monumentalité » et ses « nécessités »<sup>90</sup>, est implacable : ces projets de murales sont inadéquats car la relation avec l'architecture y est oubliée<sup>91</sup>; par exemple, des détails « importants dans le dessin [...] seront trop minimisés sur le mur<sup>92</sup> ». Il rend aussi compte du point de vue de l'architecte Harry Mayerovitch, qui abonde en ce sens :

L'organisateur du concours remarque en effet que la plupart des envois ne *montrent guère de conception* des changements d'échelle nécessaires pour passer de la peinture de chevalet à la *décoration murale* de grandes dimensions. [Il] admet même qu'aucun des projets ne remplissait toutes les conditions [...].<sup>93</sup>

Le critique poursuit en citant l'architecte Mayerovitch ainsi : « Il aurait pu être plus simple de recourir à un artiste étranger renommé dans ce genre de travail mais nous n'aurions ainsi rien fait pour *aider nos artistes à développer leurs propres conceptions de l'art décoratif* [...] ».<sup>94</sup> Voilà un constat éclairant du manque de formation des artistes

---

<sup>90</sup> Rodolphe de Repentigny, « Six sculpteurs et le style monumental », *La Presse*, 10 janv. 1953.

<sup>91</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957.

<sup>92</sup> Rodolphe de Repentigny, « Expo de projets soumis pour une décoration; le problème se précise », *La Presse*, 17 mai 1957.

<sup>93</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>94</sup> Nous soulignons. Harry Mayerovitch cité dans *Ibid.*

en matière de décoration murale perçu tant par le critique que l'architecte<sup>95</sup>.

René Chicoine n'est pas tendre non plus envers les artistes. Il écrit :

Quelques candidats ont imaginé le projet comme une illustration, sans avoir soupçonné, semble-t-il, que le *décor* à grande échelle demande un certain ton. D'autres [...] composèrent un simple motif qui aurait tout aussi bien pu s'adapter à une peinture de chevalet.<sup>96</sup>

Quant à Robert Ayre, il déplore leur manque de souci du contexte architectural en indiquant que des projets, dont il apprécie pourtant l'esthétique, sont irréalisables : « some are interesting in concept but ineffectual in treatment, and some, while good as designs, would be impossible for the purpose intended<sup>97</sup> ». Incisif, un critique du *Canadian Art* attribue la diversité des dessins proposés par le lauréat Alfred Pellan à son manque de connaissances ainsi : « because of the difficulty of being certain of what was best for this technique, he submitted various designs<sup>98</sup> ».

Puis, la réception de l'exposition des projets de la murale prévue pour la cafétéria du pavillon du Canada à Bruxelles, l'autre concours, voit les critiques renchérir sur leur position. Rodolphe de Repentigny en tire « la même conclusion » :

la presque totalité des artistes qui ont participé à ces concours n'ont pas la

---

<sup>95</sup> Notons que l'appel précise que : « Un haut niveau artistique *et professionnel* sera exigé et si les juges trouvent les dessins soumis d'un trop faible calibre, ils pourront, à leur discrétion, refuser de décerner les prix. » Nous soulignons. Mayerovitch et Bernstein, « City Centre : concours de fresque » [1957], reproduit dans Réjeanne Giroux, « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982, annexe 1, p. 110.

<sup>96</sup> René Chicoine, « At the corner of Mayor street and City Counsellors street, a new building has just been erected bearing the name City Centre », *Le Devoir*, 25 mai 1957.

<sup>97</sup> Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957.

<sup>98</sup> « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 136.

moindre idée de ce qui peut faire une pièce murale. Ils prennent tout simplement un de leurs tableaux et l'envoient avec quelques indications d'exécution, abandonnant à d'autres les problèmes d'échelle de grandeur.

[...] Est-ce inconscience ou indifférence de la part de ces peintres que de n'envoyer que des 'tableaux'?<sup>99</sup>

Pour lui, deux artistes se démarquent : Micheline Beauchemin, avec son projet de tapisserie murale, et surtout Mario Merola, avec celui lauréat qu'il commente ainsi :

En choisissant celui de Mario Merola, le jury a donné une leçon aux peintres : aussi remarquables que soient vos œuvres, elles ne valent rien muralemment si vous ne vous donnez pas la peine de les travailler en ce sens. Merola est précisément *un des seuls chez qui l'on retrouve le sens et la connaissance de l'œuvre murale*.<sup>100</sup>

Une évaluation analogue se retrouve dans les textes de Robert Ayre et de Guy Viau. Pour ce dernier, les projets « manquaient de sens monumental » et « tenaient de la pochade, du tableautin, de la planche de dessin industriel, de l'illustration<sup>101</sup> ». De sorte que le critique d'art et l'architecte ont constaté le manque de connaissances spécifiques à la pratique de l'œuvre murale chez la majorité des artistes. À contrario, la nécessité de la formation particulière de l'artiste muraliste émerge de leurs propos.

Outre ce débat sur la compétence spécifique de l'artiste, le discours critique montre que celui-ci a joui d'une part de liberté dans le choix du matériau, mais que le commanditaire et l'architecte lui ont imposé le médium, la localisation et les dimensions lors de la commande de la murale publique. Ces conditions s'avèrent des conventions admises de

---

<sup>99</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957.

<sup>100</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>101</sup> Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 39. Voir aussi Robert Ayre, « Best Designs for Canadian Pavilion On Exhibition at the Beaux-Arts », *The Star*, 30 nov. 1957.



cette procédure dans les années cinquante. Après l'examen du thème imposé et des contraintes physiques, reste celui de la contrainte financière.

### 2.3 La contrainte financière de l'œuvre murale imposée à l'artiste

Le discours critique tenu entre 1950 et le 8 mai 1961 révèle que la somme allouée à l'artiste pour la réalisation de la murale est alors établie de manière régulière au moment de la commande de l'œuvre par ses responsables. Cette contrainte financière a intéressé au plus haut point les artistes et les critiques d'art. Ils ont revendiqué la détermination de ce budget au pourcentage. Ils ont ainsi appelé à l'établissement d'une politique de fixation du montant du budget de réalisation de l'œuvre au pourcentage de celui de la construction de l'édifice. Ils ont alors engagé ce débat en se référant au modèle contemporain d'art public français du 1 %. Toutefois, l'institutionnalisation de la commande publique, elle, a été prônée sous divers modèles. Dans tous les cas, ces acteurs ont articulé ce débat à celui sur la condition économique précaire de l'artiste.

Examinons d'abord quelques commentaires qui abordent la contrainte financière, par exemple celui où s'exprime clairement le point de vue professionnel de l'artiste Adrien Vilandré. Il explique au critique d'architecture Gaston Chapleau que la conception de ses murales varie en fonction des sommes offertes par les clients<sup>102</sup>. Bien qu'elle soit déterminante, cette condition lui convient :

‘je ne peux travailler que lorsque je me sens investi de responsabilités, c'est-à-

---

<sup>102</sup> Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 50.

dire que quelqu'un me confie un budget. [...] Mais l'exigence d'un budget fixé d'avance tient surtout à ce que celui-ci me guidera dans le choix de la *matière* à travailler, des *techniques* à employer, de l'*ampleur* à donner à l'œuvre. Autant de facteurs qui peuvent influencer l'*inspiration*.<sup>103</sup>

Pour lui, ce budget inclut un profit. Il affirme que puisque les artistes modernes vivent «'en hommes libres'», il lui apparaît «'naturel [...] de réaliser des profits'»<sup>104</sup>. La valeur monétaire qu'il attribue à son travail artistique se compare donc à celle de l'activité professionnelle ou entrepreneuriale où le profit peut s'ajouter à la rémunération.

À l'inverse, des écrits révèlent que si le clergé considère que ce type de travail mérite d'être rétribué, il trouve cependant la somme réclamée souvent excessive. Mais pas toujours, puisqu'un journaliste rapporte par exemple que le curé Bernard de la paroisse Sainte-Marie-de-Czestochowa a jugé insuffisant le prix demandé par l'artiste Stefan Kontski, soit : le seul fait d'être nourri pour la réalisation de peintures murales à l'intérieur de l'église. Il cite le religieux ainsi : «'When I asked him his price he named a pittance. I had to fight to get him to accept more.'<sup>105</sup>» De sorte que la rémunération de la création d'une murale y apparaît aller de soi, bien que ce salaire reçu par l'artiste s'avère moindre que celui d'un peintre en bâtiment professionnel, ajoute le journaliste. En général, la somme désirée est toutefois trop élevée, selon l'abbé André Lecoutey. Il regrette que l'œuvre de l'artiste ait « la réputation d'être plus dispendieuse qu'un produit commercial<sup>106</sup>»; ce qui la rend moins attrayante pour le clergé. Ce n'est pourtant pas

---

<sup>103</sup> Nous soulignons. Adrien Vilandré cité dans *Ibid.*, p. 51.

<sup>104</sup> Adrien Vilandré cité dans *Ibid.*

<sup>105</sup> Le curé Bernard Kazimierczyk cité dans John Ayer, « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952.

<sup>106</sup> André Lecoutey, « L'Art sacré et le commerce », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 66.

l'avis de Jean-Marie Gauvreau, qui défend au contraire la production d'art religieux par l'artiste, car « cela ne coûtera pas plus cher en définitive que les prétendues œuvres d'art, trop souvent prétentieuses et laides<sup>107</sup> ». Par ailleurs, l'abbé reproche aussi à l'artiste de livrer « rarement » son œuvre à temps; ce qui accroît les « risques à courir » avec lui<sup>108</sup>.

La contrainte financière est également soulevée par des auteurs qui ont traité des deux concours fédéraux de murales lancés pour la décoration du pavillon canadien à Bruxelles. Les sommes prévues pour le mur extérieur incluent 500 \$ pour la réalisation de la maquette et 25 000 \$ pour l'exécution de la murale, selon un journaliste. Il souligne que ce dernier montant comprend les honoraires de Louis Archambault, ceux de son collaborateur Norman Slater et tous les frais de production de cette grande œuvre<sup>109</sup>. Quant à la murale peinte dans la cafétéria, le montant attribué de 5 000 \$ est souvent mentionné dans la presse, entre autres par les critiques Robert Ayre et Pierre Saucier<sup>110</sup>. D'après un journaliste, cette somme englobe le montant du prix remporté, les honoraires de Mario Merola pour la réalisation de sa murale et les frais de transport de l'œuvre à Ottawa. Il relève de plus le délai de livraison imposé. De même, les critiques Ayre et Dusty

---

<sup>107</sup> Jean-Marie Gauvreau, « Renouveau de l'art sacré au Canada », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 52.

<sup>108</sup> André Lecoutey, « L'Art sacré et le commerce », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 66.

<sup>109</sup> Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 49.

<sup>110</sup> Robert Ayre, « Exhibition of Muralist's Art - Some Observations », *The Star*, 23 novembre 1957; et Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958. Voir aussi Robert Rice, « La fresque de Merola prend forme dans un atelier bien connu », *La Presse*, 21 novembre 1957; et « Le projet qui a valu un contrat de \$5,000 à Merola », *Légende de figure*, *La Presse*, 30 novembre 1957.

Vineberg évoquent cette contrainte de temps qui influe sur l'exécution, selon eux<sup>111</sup>.

Par ailleurs, l'exigence peu contestée des diverses contraintes émises lors de ces concours, outre celle du thème par Louis Archambault, a tout de même suscité deux réflexions qui attestent d'un certain malaise à leur égard. Donald W. Buchanan, co-directeur de la Galerie nationale et co-organisateur, se justifie ainsi des contraintes strictes, voire despotiques dit-il, régissant la commande de l'œuvre murale extérieure : « 'this might sound pretty high-handed and autocratic [...] but we were under no illusions as to the difficulty of the job or the tough league in which it must be exhibited. We wanted the best possible wall, and this seemed the best way to get it.'<sup>112</sup> » Pour sa part, le critique d'art Rodolphe de Repentigny déplore la faible participation au concours de la murale de la cafétéria et se demande si les artistes canadiens connus pour leur pratique muraliste « se sont sentis mis à l'étroit par les conditions du concours<sup>113</sup> ».

De sorte que la contrainte financière, à l'instar des contraintes physiques, s'avère une convention dont le caractère impératif a soulevé peu d'émotions. Par contre, le mode de fixation du montant, lui, a été débattu et revendiqué au pourcentage.

---

<sup>111</sup> Dans l'ordre : « Best Mural Award to Montrealer », *The Gazette*, 11 octobre 1957; Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; et Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958.

<sup>112</sup> Donald W. Buchanan cité dans Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 20 et 49.

<sup>113</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957.



### 2.3.1 La fixation du budget au pourcentage revendiquée par l'artiste

À partir de 1953, un vif intérêt pour l'allocation d'une somme fixée au pourcentage du budget de construction de l'édifice, lors de la commande d'une murale publique, surgit des écrits d'artistes et de critiques d'art. Ils y ont interpellé l'État en particulier, bien que l'entreprise privée et l'Église aient également été sollicitées. Leur revendication s'appuyait sur le modèle contemporain de la législation française du 1 % pour la commande d'art public, qui était entrée en vigueur le 18 mai 1951<sup>114</sup>. D'ailleurs, on note l'usage dans leurs textes de cette appellation à caractère économique : *un pour cent* et son inscription chiffrée 1 %. Cette revendication s'articulait à celle de l'amélioration de la condition économique jugée précaire de l'artiste, que l'accroissement de l'offre du travail muraliste par l'architecte et son commanditaire favoriserait.

D'une part, cette institutionnalisation de la commande d'art public a été prônée sous différents modèles de programmes publics : des artistes et critiques d'art ont valorisé le modèle français contemporain et d'autres, les modèles mexicain ou étasunien des décennies précédentes. D'autre part, leur appel à l'État en cette matière a été dirigé majoritairement vers le gouvernement du Québec, bien qu'aussi vers celui du Canada.

Voyons d'abord le discours des tenants du modèle français du 1 %. Le critique d'art Rodolphe de Repentigny appuie ce modèle à partir de 1956. Auparavant, en 1953, il avait plutôt exprimé son « admiration » pour le soutien du gouvernement mexicain à la peinture murale publique et à ses artistes. Le critique prétend alors qu'un tel exemple donné par un gouvernement se répercute d'habitude rapidement dans la grande

---

<sup>114</sup> Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France : Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 24.



entreprise. Ce qui encouragerait les peintres et surtout les sculpteurs d'ici, dont la situation « pénible » serait « améliorée ». De Repentigny avait de plus souligné qu'un membre de la Société des sculpteurs du Canada avait suggéré peu avant « qu'*un pour cent* du coût de construction des édifices publics soit attribué pour des sculptures *décoratives*<sup>115</sup> ». En 1956, de Repentigny défend encore l'idée que « les pouvoirs publics » doivent initier le « *un pour cent* pour les arts », car les « occasions » de travailler sont « si rarement offertes » aux artistes, écrit-il, mais en invoquant cette fois le modèle français de la commande d'art public. Il émet toutefois de nombreuses réserves à son égard, comme autant d'écueils à éviter. Il s'en explique ainsi :

chaque entreprise de construction doit attribuer *un pour cent* de ses frais à la réalisation de sculptures, de panneaux ou de peintures murales. Une loi existe à cet effet en France. Seulement, [...] cette loi est insuffisante. Le fameux *un pour cent* sert le plus souvent à des œuvres sans caractère, peu visibles, qui n'apportent rien à la vie urbaine. *Un pour cent des frais*, c'est très bien, mais il faudrait aussi un pour cent de l'espace. *Cette loi ne doit pas servir qu'à permettre à quelques artistes de gagner leur vie*, mais aussi [à] changer notre *décor* quotidien.<sup>116</sup>

En 1954, dans un article adressé à l'architecte, l'artiste Claude Picher écrit que ce dernier doit « *obtenir qu'au moins un pour cent du budget de la construction* soit accordé aux artistes<sup>117</sup> » pour la *décoration* des édifices publics et religieux, car les peintres et plus encore les sculpteurs vivent dans une « incertitude économique inquiétante ». Dans un second article rédigé conjointement avec l'artiste Jean-Paul Lemieux en 1956, au nom de la nouvelle Société des arts plastiques du Québec, Picher et Lemieux affirment que

---

<sup>115</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le Québec : foyer d'art si tous savent collaborer : Le public demeure trop indifférent au travail remarquable de nos artistes », *La Presse*, 23 juin 1953.

<sup>116</sup> Nous soulignons. Rodolphe de Repentigny, « La sculpture doit reprendre sa place », *La Presse*, 2 juin 1956.

<sup>117</sup> Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22.

cette Société entend :

insister auprès du Gouvernement pour que '*un pour cent*' du budget du ministère des Travaux publics de la Province soit accordé aux artistes pour la *décoration* des édifices gouvernementaux [et] demander la même chose aux autorités religieuses et aux architectes.<sup>118</sup>

Ces artistes se réfèrent également au modèle français, car ils ajoutent que les « artistes français » ont obtenu cette « ligne de conduite » depuis quelques années.

En 1961, le critique d'art Jean Sarrazin promeut également l'institutionnalisation de la commande publique par les commanditaires : les pouvoirs publics, l'Église et l'entreprise privée, en évoquant le modèle de la législation française du 1 %. Il rappelle que les artistes français avaient longtemps demandé « un crédit de 2 % » sur le prix de tous les monuments publics, mais qu'ils ont obtenu « un crédit de 1 % » sur les constructions des édifices scolaires seulement. Sarrazin établit alors un parallèle entre la situation économique difficile des sculpteurs en France, leur « cri d'alarme » ayant paru dans le journal français *Le Monde*, et celle des sculpteurs d'ici qui, à son avis, « crèvent de faim »<sup>119</sup>. De plus, un auteur nous apprend qu'en cette fin de période, une coalition d'artistes a déposé un mémoire rédigé par le critique Yves Lasnier et signé par neuf artistes, dont Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, dans lequel ils demandent à l'État québécois ceci : « affecter un pourcentage fixe de 2 *pour cent* au budget de la *décoration* et de l'*ornementation* dans la construction des immeubles publics »<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> Jean-Paul Lemieux et Claude Picher, « La Société des Arts Plastiques de la Province de Québec », *Vie des Arts*, n° 1 (janvier-février), 1956, p. 15.

<sup>119</sup> Jean Sarrazin, « Le droit de vivre pour nos sculpteurs », *La Presse*, 7 janvier 1961.

<sup>120</sup> M. R., « Un groupe d'artistes-peintres proposent à Québec : Les grandes lignes d'une politique des beaux-arts. Un régime de bourses fondé sur la 'production' », *Le Devoir*, 18 mars 1961. Outre Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, les signataires du mémoire sont : Louis Belzile, Ulysse Comtois, Lise Gervais, Jean Goguen, Rita Letendre, Jean McEwen et Fernand Toupin. Ils étaient de plus soutenus

Ajoutons un rare commentaire sur cette question qui témoigne de l'intérêt qu'y porte l'architecte canadien Eric Arthur, professeur à l'université de Toronto, y ayant réformé le programme d'études en 1948, qui passa d'une architecture beaux-arts à moderne, et rédacteur en chef depuis plus de vingt ans de la revue d'architecture canadienne *RAIC Journal*<sup>121</sup>. Arthur y promeut les modèles internationaux de rétribution au pourcentage, en 1960. Il met en évidence le cas de l'Europe, où l'attribution de « un demi et un pour cent » serait une « pratique courante », en plus de celui de la ville de Philadelphie aux États-Unis, qui aurait adopté le principe du « 1 p. 100 »<sup>122</sup>.

Voyons maintenant le discours de ceux qui ont aussi appelé un programme de murales publiques en vue de contrer la précarité économique des artistes, mais sous d'autres modèles et sans préciser la modalité d'attribution du budget. L'artiste Robert Roussil vante les « expériences concluantes du Mexique » en matière de peintures murales financées par l'État, selon un journaliste en 1952. Pour Roussil, cela contribuerait à « résoudre » le plus « grave » problème des artistes d'ici : le manque de « débouchés ». En 1953, le critique d'art canadien Donald W. Buchanan soutient aussi cette position<sup>123</sup>.

Le critique d'art Robert Ayre, quant à lui, se réfère encore en 1957 au modèle étasunien du Works Progress Administration (WPA) des années trente et quarante. Ce programme

---

par nombre d'artistes de Montréal et de Québec, selon l'auteur.

<sup>121</sup> Marie-Josée Therrien et France Vanlaethem, « Modern Architecture in Canada 1940-1967 », dans *Back from Utopia: The Challenge of the Modern Movement*, sous la dir. de H. Henket et H. Heynen, Rotterdam, 010 Publishers, 2002, p. 126-127.

<sup>122</sup> Eric R. Arthur, « L'art et les édifices publics », *RAIC Journal*, vol. 37, n° 2 (février), 1960, p. 45.

<sup>123</sup> « Une nouvelle exposition de Roussil », Journal non identifié, 22 septembre 1952; et Donald W. Buchanan, « New Murals and Mosaics in Mexico », *Canadian Art*, vol. 10, n° 2 (hiver), 1953, p. 55.

d'art public avait eu un large écho chez les artistes canadiens qui avaient revendiqué l'équivalent au Canada au cours de la décennie précédente, et en particulier lors de la Conférence de Kingston en 1941<sup>124</sup>. Discutant de la peinture d'histoire de Sylvia Lefkovitz, dont la « murale » *La vie de Louis Riel* commandée pour le musée Redpath de l'université McGill à Montréal fut plutôt installée à l'extérieur du Québec<sup>125</sup>, Ayre interpelle alors le nouveau Conseil des Arts du Canada à souscrire à un tel programme:

There was a time when Canadians hoped that Ottawa would emulate Washington in its public works projects. The WPA post office mural-painting bee petered out before it could cross the border. Is it possible that it might be revived now, following the usual time-lag, with the appointment of the Canada Council?<sup>126</sup>

Ajoutons que si Ayre n'aborde pas dans ce texte la fixation au pourcentage du budget réservé à l'artiste, il avait cependant souhaité en 1940 que cela se produise après la guerre. Relatant une conférence sur les projets gouvernementaux en matière d'art, à laquelle participait Edwar Rowan de l'administration étasunienne à l'invitation de la Société d'art contemporain, le critique d'art avait alors écrit en ce sens :

When the day comes that we start building again, perhaps the government will be made conscious of the artist. [...] Perhaps he will decide that *one per cent* of the cost of every new building should be earmarked for murals and sculptures; perhaps he will go back to the older buildings and have them enriched.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Hélène Sicotte, « À Kingston, il y a 50 ans, la conférence des artistes canadiens : Débat sur la place de l'artiste dans la société », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 14, n° 2, 1991, p. 28-49.

<sup>125</sup> Dorothy Pfeiffer, « One-Woman Show », *The Gazette*, 27 octobre 1962.

<sup>126</sup> Robert Ayre, « Lefkovitz and Price-Gigantic Murals, Easel Portraits, Inventive Sculpture », *The Star*, 26 janvier 1957.

<sup>127</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Art Project Here a War Casualty », *The Standard*, 4 mai 1940, cité dans Hélène Sicotte, « Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes : aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935-1945 », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989, p. 193.



Notons enfin la position de l'artiste Albert Cloutier qui, comme Ayre, appelle à la création d'un vaste programme canadien de murales publiques, sans prôner de modèle précis toutefois. Ce participant à la Conférence de Kingston de 1941 exprime ainsi son impatience en 1958 : « Why is it that it took us so long to get going in these exciting projects? There have been the isolated commissions for murals but not really enough to go around for the number of talented artists who might have developed in that field of activities.<sup>128</sup> » D'autant que les artistes expérimentés sont fort peu rétribués, selon lui<sup>129</sup>.

Ainsi, la revendication commune des artistes et des critiques d'art concernant la création d'un programme d'art public afin de contrer la précarité économique de l'artiste s'exprime sous deux visions dans les années cinquante. L'une voit dans la législation française contemporaine, qui définit le budget de réalisation de la murale au pourcentage du budget de construction de l'édifice, la conduite à suivre par l'État québécois. Il est généralement souhaité que l'Église et l'entreprise privée adoptent aussi cette procédure. L'autre vision se réfère plutôt aux exemples antérieurs connus, le muralisme mexicain et le WPA étasunien, comme modèles à développer par l'État canadien cette fois.

La réception critique révèle donc que l'artiste et le critique d'art ont accepté la contrainte financière lors de la commande de la murale, mais qu'ils ont revendiqué sa formalisation en l'inscrivant dans le devis de l'architecte et surtout en lui attribuant une valeur économique précise, définie par le critère du pourcentage du budget de construction de l'édifice. L'emploi de l'appellation *un pour cent* ou *1 %* signale d'ailleurs cet intérêt. Par conséquent, cette demande de budget fixe diffère du mode de rémunération existant, qui

---

<sup>128</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 255.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 257.

varie au gré de l'estimation des honoraires de l'artiste et des frais de production de la murale faite par le commanditaire ou l'architecte.

Ajoutons que plusieurs contraintes imposées à l'artiste examinées auparavant correspondent à celles reçues par l'artiste Louis Archambault, lors d'une commande dans un contexte canadien. Le critique J. A. Norman rapporte ainsi ses propos concernant la réalisation de l'œuvre murale en bronze *Sunburst* à l'intérieur de l'édifice torontois de la Sun Life, en 1960 : « He was given a free hand with *Sunburst's* design. After working on [sketches]. The next stage was to make a reduced scale model which was submitted and approved.<sup>130</sup> » Archambault, cité par Norman, évalue que :

'Many things other than art had to be taken into account. Costs were an important factor. The design itself required approval. Engineers had to be consulted; the material used had to have sufficient strength. Even the tips of the final work had to be X-rayed for possible flaws. Casting in bronze requires the use of a foundry and constant supervision at that stage is necessary.'<sup>131</sup>

Cela témoigne de procédures contraignantes en vigueur, des conventions qui s'avèrent largement répandues dans le monde de l'art public tant montréalais que canadien.



En conclusion, les commentateurs du monde de l'art surtout mentionnent souvent dans leurs écrits les contraintes imposées à l'artiste créant une œuvre murale publique montréalaise. Ils les présentent en sorte qu'elles apparaissent récurrentes et conven-

---

<sup>130</sup> J. A. Norman, « Louis Archambault », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 353.

<sup>131</sup> Louis Archambault cité dans *Ibid.*

tionnelles, et ce, quelqu'en soit le responsable de la commande : le commanditaire, l'architecte ou leur comité. Une première contrainte concerne le thème de la murale, qui a été amplement débattu en faisant toutefois valoir la liberté d'expression de l'artiste à cet égard, en particulier lorsque l'Église en était le commanditaire. Les contraintes physiques de médium, de localisation et de dimensions s'avèrent couramment acceptées par le monde de l'art public, tandis que celle du matériau était moins stricte, l'artiste en ayant quelque fois le choix, selon les auteurs. D'ailleurs, on remarque que le matériau mis en œuvre dans la murale correspond fréquemment à celui de la pratique régulière de l'artiste sélectionné; mentionnons entre autres exemples : la peinture murale par Adam Sherriff Scott, la céramique murale par Claude Vermette et le linoléum gravé par Fritz Brandtner. À noter que la formation du praticien de la murale a fait l'objet d'une discussion qui témoigne de sa spécificité, entre autres dans sa relation avec ses dimensions, son échelle architecturale, car peu d'artistes ont trouvé grâce auprès de la critique à ce sujet. Quant à la contrainte financière, les écrits montrent que c'est moins cette condition en soi qui a posé problème à l'artiste et au critique, que le mode de fixation du montant du budget alloué à la murale. Ils revendiquent alors la création de programmes d'art public sous le modèle contemporain du 1 % de la législation française datant du 18 mai 1951, avec sa détermination au pourcentage, ou sous les modèles mexicain et étasunien antérieurs. Tous cependant rendent compte de la condition économique précaire de l'artiste.

En plus de témoigner du rôle joué par l'architecte et le commanditaire, deux acteurs principaux du réseau de collaboration de la production de l'œuvre murale, et des conventions qui les lient lors de la programmation de la murale, de la sélection de l'artiste et de l'établissement des contraintes de la commande, la réception critique permet de comprendre le rôle joué par l'artiste dans le processus collectif de production de son œuvre. Examinons-le.

### CHAPITRE III

#### L'ORGANISATION DU TRAVAIL ARTISTIQUE

##### DE L'ŒUVRE MURALE PAR L'ARTISTE

L'analyse du discours sur la production de l'œuvre murale publique, son *examen critique*, permet d'établir que l'artiste a entretenu un rapport plus ou moins étroit avec différentes catégories d'acteurs en vue d'organiser le travail artistique de la réalisation même de sa murale. Cela constitue la troisième et dernière étape du processus de production de la murale, dont la presse a largement fait état. Ce chapitre a pour objectif de reconstituer les représentations des procédures régulières qui régissaient les rapports entre ces acteurs du monde de l'art public, des *conventions* qui ont permis le *travail artistique* collectif impliqué par la création de l'œuvre. Au premier chef, l'artiste a établi une relation de « collaboration » avec l'architecte à cette fin. Celle-ci a pu être unique, plurielle et/ou répétitive. Ardemment souhaité par l'artiste, soutenu en cela par le critique, ce rapport avec l'architecte a toutefois suscité des débats; des réserves à son endroit et le désir qu'il soit effectif en amont, soit lors de la programmation de la murale, en sont les arguments principaux défendus par l'artiste. De plus, ce dernier a mobilisé diverses ressources humaines lors de la production de la murale. Le travail collectif de cette réalisation a nécessité l'établissement d'une relation avec un autre artiste à l'occasion. Un débat sur le statut d'artiste émerge alors du discours. Dans certains cas, il s'agit d'une relation de « collaboration » entre artistes et dans d'autres, d'une relation d'assistance en tant qu'artisan et personnel de soutien. Outre l'artiste-artisan, le



personnel de soutien requis par l'artiste se révèle être le scientifique et divers personnels techniques. De sorte que ce réseau de collaboration de l'artiste lie au sein du monde de l'art public des acteurs issus de plusieurs mondes : ceux de l'art, de l'artisanat (métiers d'art/design) et de l'architecture, et ceux de mondes non artistiques de la science, de la construction, de l'industrie et des communications.

Par ailleurs, l'étude de la réception critique met en lumière une figure duale d'artiste spécifique à cette production d'art public : le « muraliste ». Les auteurs ont discuté de son insertion sociale et professionnelle au regard de la figure moderne d'artiste d'avant-garde et de celle d'artiste professionnel. La figure du muraliste s'avère participer des deux par son implication sociale et son innovation artistique d'une part, avec la création de la murale publique souvent novatrice et son lien à l'architecture, et professionnelle d'autre part, avec l'organisation du travail artistique collectif régulièrement impliqué. Ce muraliste concrétise la figure courante du *professionnel intégré* du sociologue Howard Becker, car il a mobilisé les ressources humaines et matérielles requises à la participation du monde de l'art à la création de son œuvre murale.

### **3.1 La relation de « collaboration » entre l'artiste et l'architecte**

La réception critique de la production de l'œuvre murale qui ressort des écrits montre que la relation primordiale établie entre l'artiste et l'architecte, celui-ci choisissant fréquemment celui-là, a été vivement désirée sous le mode de la « collaboration ». Malgré ce rapport de primauté de l'architecte vis à vis de l'artiste, peu d'acteurs ont exprimé cette relation hiérarchique de manière si crue; un critique d'architecture et un journaliste ont

tout au plus considéré que l'artiste Claude Vermette a « secondé à souhait » l'architecte Roger D'Astous dans sa tâche à l'église Notre-Dame-du-Bel-Amour<sup>1</sup>. Les critiques d'art, d'architecture et les artistes ont plutôt opté pour une stratégie discursive positive et non pas conflictuelle, en privilégiant la modalité de la collaboration artiste-architecte. D'ailleurs, l'analyse du discours permet d'affirmer que la « collaboration » est le leitmotiv de la décennie au sein du monde de l'art public. Rappelons qu'elle a souvent qualifié la relation de l'architecte avec le commanditaire et celle avec leur réseau.

Toutefois, les commentaires témoignent de débats qui soulèvent certains malaises, car d'une part, l'artiste a émis des réserves à propos de cette collaboration et d'autre part, il a revendiqué que cette collaboration avec l'architecte débute dès la conception de l'édifice.

### **3.1.1 La collaboration, le mode relationnel privilégié**

Dans nombre de textes, les auteurs ont aussi décliné la relation de « collaboration » entre l'artiste et l'architecte sous les appellations « coopération » et « travail avec » l'architecte. À l'occasion, on trouve également l'expression du travail en « équipe » qui, tout porte à le croire, désigne le même mode de relation entre ces acteurs. Aussi, la collaboration, terme employé seul ou combiné aux précédentes dénominations dans le discours, s'avère la modalité principale et coutumière de la relation artiste-architecte véhiculée par l'artiste, le journaliste, le critique d'art et d'architecture.

---

<sup>1</sup> « L'église Notre-Dame-du-Bel-Amour, à Cartierville », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 34, [Roger D'Astous, architecte; Robillard, Jetté et Baudoin, architectes-conseils]; et François Bourdages, « La nouvelle église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Cartierville, joyau d'architecture moderne », *La Patrie*, 26 mai 1957.

Examinons la fortune critique de cette notion de collaboration et ce qu'elle révèle sur ce mode de relation développé entre l'artiste et l'architecte. De manière générale, on remarque que si en 1953 Conrad Langlois rapporte ce propos du sculpteur Armand Filion, qui constate « une *collaboration* plus grande » entre l'architecte et le sculpteur, une relation qualifiée de *coopération* par un journaliste<sup>2</sup>, le critique Jean Sarrazin revendiquera pourtant encore cette modalité en fin de période ainsi : « Quelle *collaboration* est envisagée?<sup>3</sup> » avec les artistes dans les édifices alors en construction.

Le critique d'art Rodolphe de Repentigny met régulièrement de l'avant cette modalité dans *La Presse* entre 1955 et 1958. Retenons son commentaire de 1955 sur la relation de l'artiste Joseph Iliu avec l'architecte Max Roth. Il constate l'existence d'« une étroite *collaboration* entre le peintre et l'architecte » et ajoute que, selon Iliu, certains architectes « se montrent très favorables [...] à un *travail en collaboration avec* les peintres<sup>4</sup> ». Le critique mentionne à cet effet, outre le nom de Max Roth, celui de Pierre Dionne « parmi les architectes *avec* lesquels le peintre a *travaillé* <sup>5</sup> ». Ce qui indique que l'artiste entretenait des relations de collaboration avec plusieurs architectes. Relevons un autre article du critique, écrit en 1958 cette fois, au titre éloquent : « Une *collaboration* à encourager »<sup>6</sup>. Il y est question de l'artiste Jean-Paul Mousseau « *travaillant en étroite*

---

<sup>2</sup> Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 102; et « Récompense à un créateur dans l'enseignement de la sculpture : M. Armand Filion reçoit la médaille de l'Institut d'architecture pour les arts alliés à cette profession », *Le Devoir*, 8 mai 1953. Voir aussi Armour Landry, « La céramique au service de l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 34.

<sup>3</sup> Jean Sarrazin, « Le droit de vivre pour nos sculpteurs », *La Presse*, 7 janvier 1961.

<sup>4</sup> Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958.

*collaboration avec l'architecte Gérard Notebaert* » au centre de loisirs du collège Notre-Dame, à Montréal. De Repentigny relève que Mousseau a attendu l'exécution même du travail artistique des murales avant de « résoudre plusieurs problèmes » les concernant. Ce qui témoigne d'une part de liberté accordée à l'artiste par l'architecte en regard du respect conventionnel de la maquette, une attitude d'ouverture de sa part. Notons par ailleurs dans ces deux exemples que l'emploi répétitif du qualificatif « étroit » suggère des relations de collaboration artiste-architecte perçues intenses par ce critique.

À l'instar de de Repentigny, des commentateurs d'*ABC* signalent, en 1956 et 1959, la collaboration à laquelle tend l'artiste Joseph Iliu avec divers architectes<sup>7</sup>. L'année précédente, un journaliste avait d'ailleurs cité l'artiste qui en discutait ainsi :

'Until recently there was little connection between Canadian architects and artists. The artist was used as a *decorator*. If there was a niche in a new building, he put a statue into it. If there was a blank wall, he painted on it. Now there are signs the artist and architect are beginning to *work as partners*.'<sup>8</sup>

Malgré cette idée du travail artistique effectué en partenariat soulevée par Iliu, le journaliste mentionne que ce n'est qu'au moment où Iliu commence à dessiner par exemple la mosaïque murale du supermarché montréalais Steinberg, situé au coin des rues Saint-Laurent et Crémazie, qu'il entretient cette relation privilégiée avec l'architecte Keith Graham. Selon lui, Iliu est alors : « in constant touch with the supermarket's architect<sup>9</sup> ». Cela témoigne d'un échange soutenu entre l'artiste et l'architecte lors de la

---

<sup>7</sup> « L'Édifice Léon M. Adler, à Saint-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 128 (décembre), 1956, p. 34, [Max W. Roth, architecte]; et la rédaction d'*ABC* dans Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 54.

<sup>8</sup> Nous soulignons. Joseph Iliu cité dans « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955.

<sup>9</sup> *Ibid.*

création de l'œuvre murale. Ce qui correspond davantage au mode de relation de collaboration courant décrit par les historiennes de l'art Harriet Senie et Joan Marter comme étant respectivement un *partenariat inégal* et une relation *correlative*, où l'artiste et l'architecte s'informent mutuellement, sans que cette interaction ne constitue pour autant un travail d'équipe, lequel, rappelons-le, s'avère rare selon Marter.

Le critique d'art Paul Gladu s'intéresse pour sa part à une autre relation de l'architecte Max Roth avec un artiste, celle avec Mario Merola, qu'il désigne comme étant un « bel exemple de *collaboration* » et d'efficacité au bar le Pompon rouge de l'hôtel Windsor; cette valeur d'exemplarité titre son article de 1958 en traitant<sup>10</sup>. Notons par ailleurs que déjà en 1954, Gladu avait abordé cette question de la collaboration. Il avait évoqué le rapport entretenu par les architectes des cathédrales médiévales avec les artistes en affirmant qu'ils les considéraient comme « leurs *collaborateurs* »<sup>11</sup>. Gladu soutient par là le modèle traditionnel, voire mythique, du travail collectif qui aurait prévalu au Moyen Âge. Signalons que ce modèle du chantier de construction de la cathédrale gothique, où tous les métiers étaient unis, le *Bauhütte*, avait déjà été revalorisé par l'Anglais John Ruskin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'architecte Walter Gropius le reprend dans son *Manifeste du Bauhaus*, en Allemagne au sortir de la Première Guerre mondiale, en 1919. Pour nombre d'historiens et historiennes de l'art, dont Élodie Vitale et Harriet Senie, ce travail collectif de la synthèse des arts sous l'égide de l'architecture proposé au Bauhaus s'est révélé utopique, bien que sa vision idéalisée ait perduré, on le voit, l'architecte

---

<sup>10</sup> Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

<sup>11</sup> Paul Gladu, « La Vierge et les sculpteurs », *Notre Temps*, 18 décembre 1954.



demeurant l'acteur principal<sup>12</sup>. Pour sa part, le critique d'art Robert Ayre aborde le cas de la collaboration de l'architecte Roth avec l'artiste Merola en faisant valoir que ce dernier a pu modifier sa maquette lors de l'exécution *in situ* de sa murale, ce qui atteste d'une certaine liberté permise par cet architecte, et ce, au contraire de la réalisation contemporaine de sa murale destinée au pavillon canadien, à Bruxelles. À l'hôtel Windsor, Merola « had more satisfaction [and] *felt freer* because he was quite on his own and was able to work in the hotel<sup>13</sup> », selon Ayre. Dans les années cinquante, l'architecte a donc pu déroger à la convention du respect de la maquette et reconnaître sa liberté d'expression à l'artiste, comme l'ont fait les architectes Gérard Notebaert et Max Roth dans leur relation respective avec Jean-Paul Mousseau et Mario Merola.

Par ailleurs, on remarque qu'à la différence de Paul Gladu qui se réfère au modèle de collaboration artiste-architecte du Moyen Âge, le critique d'art Robert Ayre examine plutôt, dès 1956, des modèles contemporains. Dans un compte rendu de l'ouvrage *Art in European Architecture / Synthèse des arts*<sup>14</sup> de Paul Damaz paru cette année-là, Ayre titre plutôt son article « Art and the Architect », ce qui traduit sa propre préoccupation, dont le propos interpelle clairement l'architecte. En premier lieu, il reprend l'exemple des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) et explique que la seule manière de mettre en œuvre une déclaration d'intention des architectes modernes à leur occasion, dont lors du CIAM 6 en 1947, consiste à développer : « a closer *collaboration*

---

<sup>12</sup> Élodie Vitale, « De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale : Art et architecture au Bauhaus », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne : Art et architecture*, n° 39 (printemps), 1992, p. 62-63; et Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 63.

<sup>13</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260.

<sup>14</sup> Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956.

between the architects and the painters and sculptors<sup>15</sup>». Bien que le texte du CIAM 6 aborde plutôt le rapport art-architecture<sup>16</sup>, Ayre en déplace le sens vers la relation entre l'artiste et l'architecte. Notons que la déclaration suivante du CIAM 7 de 1949 à propos de ce rapport artiste-architecte, citée par Damaz, était de ce fait connue du critique : «une *coordination* des efforts des architectes, des peintres et des sculpteurs, formant une *équipe*, et travaillant en *collaboration étroite*, en vraie communion<sup>17</sup>». De plus, celle du CIAM 8 de 1951 à laquelle se réfère Damaz l'était peut-être aussi : « in planning the Core the architect should employ contemporary means of expression and - whenever possible - should *work in cooperation with* painters and sculptors<sup>18</sup>». Précisons que ces CIAM d'après-guerre ont déterminé l'avenir de l'architecture moderne internationale et son nouveau rapport à l'œuvre d'art entre autres, des architectes modernes provenant d'Europe, d'Amérique, d'Asie et d'Afrique, dont certains réputés, y ayant alors remis en question leur pratique à bien des égards dont leur rapport à l'art<sup>19</sup>.

En second lieu, Ayre retient aussi de Damaz l'exemple du Groupe Espace, un collectif d'artistes et d'architectes français, anglais, italiens, belges, suisses et suédois formé en

---

<sup>15</sup> Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956.

<sup>16</sup> CIAM, « Reaffirmation of the Aims of CIAM: CIAM 6, Bridgwater » [1947], dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, New York, Columbia Books of Architecture-Rizzoli, 1993, p. 102.

<sup>17</sup> Déclaration du CIAM 7 tenu à Bergame en 1949 citée dans Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 74.

<sup>18</sup> CIAM, « Summary of Needs at the Core: CIAM 8, Hoddesdon » [1951], dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, New York, Columbia Books of Architecture-Rizzoli, 1993, p. 136.

<sup>19</sup> Sur l'impact architectural et urbanistique de ces CIAM, voir entre autres William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004, p. 442-443, 476, 513-514, et Kenneth Frampton, « The vicissitudes of ideology: CIAM and Team X, critique and counter-critique 1928-68 »; dans *Modern Architecture: A Critical History*, chap. 3, p. 269-279, Londres, Thames and Hudson, 1992.

1953, qui vise à préparer « the way for an effective *collaboration*<sup>20</sup> », écrit-il. Certains d'entre eux avaient publié des articles dans la revue française *Art d'Aujourd'hui*, dont Edgard Pillet qui écrit que leur « premier objectif » est « de provoquer des rapports étroits entre architectes et peintres, sculpteurs, plasticiens, etc, afin d'envisager la *collaboration* entre ces divers 'corps spécialisés' et l'architecte<sup>21</sup> ». Cela prouve que les acteurs du monde de l'art public montréalais qui valorisent ce modèle moderne de collaboration, tel Ayre, participent alors d'un discours international, tant par leur revendication que leur emploi de vocables similaires<sup>22</sup>. Ils s'avèrent en phase avec le débat européen et américain sur cette relation artiste-architecte, au diapason des discussions des architectes modernes européens et étasuniens et de celles des artistes contemporains européens.

Encore en 1960, Ayre signale à cet égard que Norman Slater « *working with* » les architectes Ian Martin et Victor Prus a réalisé un relief en aluminium anodisé en façade des entrées du magasin Morgan au centre commercial Rockland, à Mont-Royal. Un critique du *Canadian Art* relève, lui, la pluralité des collaborations de Slater : « he has *collaborated* with other architects », et ce, en une variété de médiums ou *allied arts* ajoute-t-il, témoignant par là d'un réseau de collaboration<sup>23</sup>.

Mentionnons d'autres cas révélateurs du discours critique tenu sur le mode de la collaboration, tel celui sur la relation des artistes Claude Vermette et Jean-Charles

---

<sup>20</sup> Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956.

<sup>21</sup> Edgard Pillet, « Groupe Espace », *Art d'Aujourd'hui*, série 4, n° 8 (décembre), 1953, p. 18.

<sup>22</sup> En ce sens, en 1956 dans *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, Paul Damaz emploie de manière récurrente l'expression *collaboration* et à plusieurs reprises les vocables *coordination*, *travailler avec* ou *ensemble* et *faire équipe* retrouvés dans le discours d'acteurs montréalais.

<sup>23</sup> Robert Ayre, « Architecture Now Reaping Benefit From Decorations of Long-lost Son », *The Star*, 23 juillet 1960; et « Norman Slater », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 356.

Charuest avec l'architecte Paul Goyer, lors de la décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Salette. En 1954, un journaliste considère que l'appel de Goyer fait aux artistes « à *collaborer* avec un audacieux architecte » est innovateur; une observation reprise par le critique d'art Pierre Saucier et un commentateur d'*ABC*, en 1957<sup>24</sup>. Cette « *collaboration* heureuse » des artistes avec l'architecte, soulignée comme un modèle à suivre dans la revue *Administration paroissiale* en 1961, y est également caractérisée comme étant une relation où les artistes ont fait « *équipe* intrinsèque avec lui », alors que la description du rôle de l'architecte, associé par l'auteur au modèle traditionnel du Moyen Âge, contredit cela. « Sous la direction artistique du maître d'œuvre, comme pour les cathédrales médiévales, ils ont créé par leur travail admirable une œuvre d'art sacré.<sup>25</sup> », écrit-il.

Par ailleurs, la collaboration de Claude Vermette avec d'autres architectes retient l'attention de plusieurs. Par exemple, le critique d'architecture W. E. Greening valorise cette relation de *collaboration* artiste-architecte lorsqu'il explique que Vermette, « in *planning with the architect the various decorative details*<sup>26</sup> », a joué un rôle auprès du bureau d'architectes Larose et Larose dans la décoration de la chapelle de l'Institut des sourds-muets, à Montréal. Un journaliste prenant aussi en exemple Vermette, indique

---

<sup>24</sup> Dans l'ordre : « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954; Pierre Saucier, « L'église de l'année : Les bureaux paroissiaux sont dans la tour et le monastère des Pères gîte sur le toit », *La Patrie*, 23 octobre 1955, p. 67; et « Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 46. [Paul-G. Goyer, architecte]

<sup>25</sup> Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 13.

<sup>26</sup> W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39.

qu'en général « artists and architects are *pooling* their talents<sup>27</sup> », ces derniers bénéficiant de la mise en commun des compétences, entre autres par l'apport esthétique des artistes. Pour sa part, la critique d'art Irene Kon relève la bonne relation de Vermette avec plusieurs architectes, avec qui il aurait partagé la valeur d'humanisation :

In *working with* those architects who have commissioned him, he has found *no obstacles to the collaboration that is essential*. He knows he shares with them the desire to create buildings in which people will live and work in harmony with their surroundings.<sup>28</sup>

Une perception de *collaboration* qui est également partagée par des journalistes<sup>29</sup>.

Un autre cas qui a suscité l'intérêt de la presse s'avère le rapport de l'artiste Maurice Savoie avec l'architecte Louis J. LaPierre. D'abord, le critique d'architecture Jacques Varry se montre sensible à leur relation qui a présidé à la création de la murale extérieure en brique du centre de loisirs M<sup>gr</sup> Pigeon, à Montréal (fig. B.26). Il affirme que Savoie et LaPierre ont « *collaboré* étroitement à l'élaboration de ce projet, [...] le dessin de la façade illustre bien le résultat de ce *travail en commun*<sup>30</sup> ». Là encore, leur discussion a eu lieu lors de la conception de l'œuvre, pas avant; une « *collaboration étroite* » et intéressante, lit-on d'ailleurs dans *Administration paroissiale*. Puis, à l'occasion de l'annonce de la construction du centre récréatif Saint-Charles par l'architecte LaPierre,

---

<sup>27</sup> « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine* du *Montreal Star*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 15.

<sup>28</sup> Nous soulignons. Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 360.

<sup>29</sup> « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *Le Devoir*, 14 mai 1960; et « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *La Presse*, 14 mai 1960.

<sup>30</sup> Jacques Varry, « Centre M<sup>gr</sup> Pigeon, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 172 (août), 1960, p. 39.



un journaliste signale la contribution esthétique à venir de Savoie, en plus de celles de la peintre Laure Major et du sculpteur Maurice Lemieux, en mentionnant qu'ils vont «*collaborer* avec l'architecte » à la *décoration* de ce centre (figs. B.27-30)<sup>31</sup>. On remarque la relation répétitive de l'architecte avec l'artiste, considérée par tous une étroite collaboration, ce qui correspond au rapport courant observé par les historiennes de l'art Harriet Senie et Marianne Ström.

Retenons également l'exemple de la relation de l'artiste Louis Archambault avec divers architectes lors de la réalisation d'œuvres publiques, que le critique d'art J. A. Norman évoque encore en 1960 sous le modèle du Moyen Âge. Il le dit heureux de participer à un projet collectif et non contraint par ce travail avec d'autres catégories d'acteurs, bien au contraire. Selon Norman,

[Archambault] personally likes what he calls this involvement, and enjoys *working* toward a specific purpose *in association with* others - architects, engineers, contractors - in the same way as an artist's work was an integral part of larger projects in medieval times. He calls this total expression.<sup>32</sup>

Dans ce cas, le mode de relation s'apparente encore à celui ambiant de la collaboration par le modèle traditionnel valorisé, et ce, malgré l'emploi du terme association.

De sorte que les points de vue mentionnés par ces acteurs des mondes de l'art et de l'architecture vont tous dans le sens d'une collaboration étroite établie ou à établir entre l'artiste et l'architecte, quelles que soient les expressions employées pour nommer leur relation, qui se concrétise au moment du travail artistique de la murale. Ces désignations semblent graduer la relation artiste-architecte sur un continuum de collaboration plus ou

---

<sup>31</sup> « Centre Monseigneur Pigeon », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 2 (novembre-décembre), 1960, p. 9; et Dollard Morin, « Le nouveau centre St-Charles », *La Presse*, 19 novembre 1960.

<sup>32</sup> J. A. Norman, « Louis Archambault », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 353.

moins étroite. Pourtant, des aspects de cette collaboration ont posé problème à l'époque.

### 3.1.2 Les réserves sur la collaboration émises par l'artiste

Quelques artistes ont formulé des réserves sur l'état de la relation entre l'artiste et l'architecte qu'ils observaient, et que la presse a reprises, sans pour autant remettre en question la collaboration avec l'architecte. Un premier aspect évoqué par l'artiste Joseph Iliu, en 1959 dans *ABC*, concerne la variabilité des conditions de cette collaboration : « certaines [étant] idéales, d'autres moins ». Il affirme que le discours à leur égard a surtout fait état de : « conditions idéales : un architecte idéal, un client idéal, un artiste idéal. Or, en réalité, les trois se rencontrent rarement.<sup>33</sup> », ajoute-t-il.

Une seconde réserve sur ce mode de relation artiste-architecte mise en lumière par l'artiste Jean McEwen, lors d'un débat au MBAM à ce sujet, porte sur l'exercice de la liberté d'expression de l'artiste. Le critique d'art Rodolphe de Repentigny le cite : « Il ne faut pas demander à un artiste d'abandonner sa personnalité.<sup>34</sup> » Pour le critique, cette « inquiétude », voire un de ces « problèmes réels » de la *collaboration avec* les architectes, correspond à « l'attitude » de plusieurs artistes à l'époque<sup>35</sup>. Plus radicale, la finissante de l'ÉBAM Louise-Hélène Ayotte écrit dans *Quartier-Latin*, qu'il lui paraît « impossible de s'exprimer à travers l'architecture sans devenir impersonnel à cause de

---

<sup>33</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 55.

<sup>34</sup> Jean McEwen cité dans Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.

<sup>35</sup> *Ibid.*

l'architecte<sup>36</sup>». Inexpérimentée, son impression traduit pourtant aussi ce point de vue qui valorise le maintien de la singularité de l'artiste dans son rapport avec l'architecte et suggère que cette représentation était véhiculée au moment de sa formation artistique.

Une troisième limite à cette collaboration se rapporte au respect de la spécificité de la pratique disciplinaire de l'artiste par l'architecte. Discutant de l'offre faite à Jean-Paul Mousseau de *collaborer avec* l'architecte Gérard Notebaert, un journaliste relève que bien que Mousseau ait accueilli avec joie cette occasion, il a des « idées bien arrêtées » sur sa « fonction ». Pour lui, « la forme et la perspective appartiennent à l'architecte, la coloration [...] à l'artiste<sup>37</sup> ». Des auteurs le qualifient d'ailleurs de « conseiller en matière de couleur », « coloriste » ou « coloriste architectural » et « ingénieur en couleurs »<sup>38</sup>.

Outre ces réserves émises par des artistes sur leur rapport avec l'architecte, soit : sa variabilité, le respect de leur liberté d'expression et de leur spécificité disciplinaire, des artistes soutenus par des critiques ont plutôt revendiqué une relation plus intense. Ils aspiraient à ce que leur participation débute en amont de la commande de la murale.

### 3.1.3 La collaboration dès la conception de l'édifice revendiquée par l'artiste

L'étude du discours montre que des artistes et des critiques d'art ont uni leur voix afin

---

<sup>36</sup> Louise-Hélène Ayotte, « Visières, muselières et toiles en boîte », *Quartier-Latin*, 7 mars 1961.

<sup>37</sup> « Le peintre Mousseau collabore à la décoration de son collègue », *La Patrie*, 30 mars 1958.

<sup>38</sup> Dans l'ordre : « Exposition des œuvres récentes de Mousseau », *Le Devoir*, 28 février 1959; « Le Centre de Loisirs Notre-Dame, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 160 (août), 1959, p. 33, [Gérard Notebaert, architecte; Eugène Larose, architecte-conseil]; et Rodolphe de Repentigny, « Un peintre devenu architecte et un graveur devenu peintre », *La Presse*, 4 mars 1959.

de signaler aux architectes leur désir de voir l'artiste contribuer avec l'architecte à l'élaboration du programme artistique de la murale. Les artistes Maurice Raymond, Max Ingrand, Mario Merola et Albert Cloutier ont clairement adressé cette demande à l'architecte. Ils se sont ainsi opposés à son autorité. On observe que ce sont des acteurs du monde de l'art, et non pas de l'architecture, qui ont revendiqué cette collaboration artiste-architecte dès la conception de l'édifice. Par ailleurs, l'analyse de ce débat met en lumière une discussion s'y rattachant qui a concerné la formation artistique de l'architecte.

Dès 1954 dans *ABC*, l'artiste Maurice Raymond s'adresse ainsi aux architectes : « Le verrier [et] l'architecte : tous deux doivent travailler *de concert, dès le début*.<sup>39</sup> » Il donne d'abord en référence le modèle de construction des cathédrales médiévales :

dans l'esprit de la tradition [des] éblouissantes cathédrales médiévales [...] qui valut [...] à l'architecte le plus beau titre dont il fut jamais paré : celui de *maître d'œuvre*. [...] les circonstances actuelles [sont] de nouveau favorables à la *collaboration* de l'architecte et de l'artiste [...] une chose normale [...]<sup>40</sup>.

Mais il fait ensuite valoir le contexte moderne contemporain :

la complexité des exigences de la construction actuelle [dépasse] les capacités de l'individu seul. Aussi peut-on croire que, par la force des circonstances, la pratique déjà réalisée en certains milieux d'un *travail collectif* sous l'égide de l'architecte se répandra ici. Alors verrons-nous l'*action conjuguée* de l'architecte, de l'ingénieur-spécialiste et de l'artiste [pour le] bonheur de la *citée*.<sup>41</sup>

Sans diminuer son rôle ni tenter de lui ravir ou d'entacher son titre traditionnel de maître d'œuvre, Raymond sollicite pourtant l'architecte à une collaboration accrue et débutant

---

<sup>39</sup> Seul *dès le début* est souligné par l'artiste. Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 41.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>41</sup> Seul *citée* est souligné par l'artiste. *Ibid.*, p. 42.

plus tôt, à un travail concerté et plus collectif en ce milieu de XX<sup>e</sup> siècle effervescent.

Le verrier Max Ingrand, cité en 1955 par un journaliste, affirme également que :

‘l’architecte qui doit dessiner les plans d’une église, devrait, *dès le départ*, prendre contact avec le verrier. L’architecte doit concevoir une œuvre achevée, donc incluant les vitraux [...]. On oublie que l’harmonie du futur édifice exige des *rencontres préalables* de tous ceux qui y *collaboreront*.’<sup>42</sup>

L’artiste Mario Merola formule aussi des réflexions à ce sujet, qui sont reprises par des critiques d’art, en 1958. Robert Ayre mentionne que Merola espère alors « *work with the architect from the beginning to the end* »<sup>43</sup>. Pierre Saucier, lui, rapporte d’une part, que Merola appelle les artistes à rompre l’isolement en travaillant « main dans la main *avec l’architecte* » et surtout à « s’intéresser à *l’élaboration des plans* » et d’autre part, qu’il interpelle les architectes à une « *collaboration* plus étroite »<sup>44</sup>. L’artiste Albert Cloutier défend de même cet espoir de participer au début du projet auprès des architectes canadiens dans *RAIC Journal*. Pour lui, la murale « had to be considered as early in the game as the brick and mortar and basic aspects of the project »<sup>45</sup>.

Face à cette revendication des artistes, la voix opposée de l’architecte et professeur d’architecture à l’ÉBAM Pierre Morency, réfractaire à la *décoration*, surgit dans *ABC*. Il y met au contraire de l’avant l’autorité et l’expertise de l’architecte qui, pour lui : « a

---

<sup>42</sup> Nous soulignons. Max Ingrand cité dans Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955.

<sup>43</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 261.

<sup>44</sup> Nous soulignons. Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958.

<sup>45</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 255.



été et croit demeurer le maître d'œuvre qualifié pour coordonner avec ART et SCIENCE les matières du milieu physique des diverses activités de l'homme<sup>46</sup>». Morency se révèle ainsi un de ceux que l'architecte André Blouin appela «'les architectes de doctrine [qui] réalisent tout eux-mêmes'<sup>47</sup>».

Ce débat et ces positions contradictoires sur l'intervention de l'artiste dans la programmation de l'œuvre d'art dès la programmation architecturale, correspondent à ce qui avait cours à l'époque aux États-Unis et en Europe, selon les historiennes de l'art Harriet Senie, Sylvie Lagnier et Marianne Ström; un débat que Senie et Ström ont chacune analysé en terme de « conflit ». Rappelons que Senie conclut que l'architecte consulte rarement l'artiste et Ström que le chantier est trop avancé lorsque cela se produit. Senie écrit par exemple : « Debates about *collaboration* persisted throughout the decade both in [USA] and in Europe. But for all the theorizing of the 1950s, artists were infrequently consulted, and the polarization between artists and architects continued.<sup>48</sup> » D'ailleurs, Roger Bordier du Groupe Espace revendique, en 1954, une *collaboration* «à la base », afin que l'artiste intervienne « dès le départ »<sup>49</sup>. Le sculpteur anglais réputé en art public Henry Moore par exemple, cité par Paul Damaz, avait de même déclaré en 1951 que : « 'Idéalement, cette *collaboration* devrait commencer dès que le bâtiment est conçu et l'urbaniste et l'architecte ne devraient pas dresser leurs plans sans consultation

---

<sup>46</sup> Pierre Morency, « Vers un langage architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 99 (juillet), 1954, p. 48.

<sup>47</sup> André Blouin cité par Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.

<sup>48</sup> Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 68.

<sup>49</sup> Nous soulignons *dès le départ*. Roger Bordier, « L'art est un service social », *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 18.

préalable avec [l'artiste].<sup>50</sup>» Ajoutons par ailleurs que des architectes internationaux mettent, eux, également de l'avant cette idée lors du CIAM 9 en 1953, comme le rapporte Damaz : «il est important que l'architecte travaille *dès le commencement* avec le peintre et le sculpteur<sup>51</sup>». Aussi, les artistes montréalais qui revendiquent leur implication dès la conception de l'édifice dans les années cinquante s'avèrent au diapason des artistes modernes internationaux en art public à cet égard.

Par ailleurs, l'étude de ce débat sur la place de l'artiste dans sa relation avec l'architecte en a mis au jour un second s'y articulant. Il a porté sur la compétence artistique de l'architecte, considérée lacunaire tant par des acteurs du monde de l'art que de l'architecture, notons-le. Ce qui met alors en tension sa figure d'architecte « artiste » et/ou « technicien ». Cet architecte promu comme un éducateur artistique, on l'a vu auparavant, semble manquer lui aussi de formation en art à la lecture de nombreux commentaires. Par exemple, retenons du monde de l'art ceux du critique Rodolphe de Repentigny, qui considère que les architectes ne peuvent travailler « sérieusement » aux *décors* sans la *collaboration* des peintres. Il affirme en ce sens que : « Il est plus que temps [qu'ils] comprennent que leur métier ne leur donne pas nécessairement le sens des formes essentielles, et qu'ils peuvent dans la *collaboration* de peintres et de sculpteurs trouver des lumières.<sup>52</sup>» Il rapporte d'ailleurs les propos d'un étudiant en architecture qui avoue les « lacunes » de son éducation, alors même qu'il a conscience que les architectes

---

<sup>50</sup> Nous soulignons. Henry Moore cité dans Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 89.

<sup>51</sup> Nous soulignons. Déclaration du CIAM 9 tenu à Aix-en-Provence en 1953 citée dans Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 74.

<sup>52</sup> Rodolphe de Repentigny, « Les architectes s'adressent au public », *La Presse*, 25 oct. 1958.

ont « besoin » des artistes<sup>53</sup>. En 1958, le critique d'art Guy Viau aborde clairement cet aspect dans *ABC* : « les architectes ont tout fait pour nous convaincre [...] qu'ils ne sont pas des artistes, mais des techniciens<sup>54</sup> ». Il appuie son point de vue en relatant l'opinion de l'architecte moderne italien réputé Gio Ponti, de passage à Montréal quelques années auparavant, qui, « abasourdi », les avait qualifiés de « conventionnels »<sup>55</sup>.

Du monde de l'architecture, on observe étonnamment que les avis exprimés concordent avec les précédents. Bien que l'architecte Pierre Morency s'en offusque, il le reconnaît pourtant : « dans diverses revues d'art, tant au pays qu'à l'étranger, on constate que beaucoup d'artistes [...] s'inquiètent et s'indignent de l'ignorance du passé historique de l'architecte qu'il paraît démontrer, et de son attitude envers les arts<sup>56</sup> ». Ce à quoi il rétorque que la vision de l'architecte tend « à redevenir autant artistique que scientifique<sup>57</sup> ». Paul-O. Trépanier, un architecte favorable à la *décoration* au contraire de Morency, juge sévèrement la formation architecturale de l'architecte, qui doit « améliorer [sa] compétence professionnelle », entre autres sur l'esthétique et la relation artiste-architecte. Trépanier déplore d'ailleurs « l'indifférence » de l'architecte à l'égard de celle-ci, car seuls 12 architectes ont participé à une discussion avec les artistes Fernand Leduc, Mario Merola, Jean-Paul Mousseau et Alfred Pellan portant sur l'*intégration des arts à l'architecture* et leurs « problèmes communs ». Cette rencontre avait été organisée

---

<sup>53</sup> Rodolphe de Repentigny, « Aux artistes de donner une direction », 4 mai 1957, et « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> nov. 1957.

<sup>54</sup> Guy Viau, « Éducation artistique des adultes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 56.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>56</sup> Pierre Morency, « Vers un langage architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 99 (juillet), 1954, p. 31.

<sup>57</sup> *Ibid.*

par l'Association des Architectes de la Province de Québec (AAPQ) et tenue à la galerie Denyse Delrue<sup>58</sup>. L'architecte Denis Tremblay, lui, dénonce vertement le manque de goût de l'architecte : « bien [qu'il] doive être un artiste, il faut reconnaître que certains d'entre eux manquent de goût, ou ne placent pas au sommet de leurs préoccupations l'idéal artistique qu'on est en droit d'en attendre<sup>59</sup> ». Peu avant 1950, Tremblay avait d'ailleurs affirmé que l'architecte devait être « un artiste aussi bien qu'un savant constructeur », unissant « l'art et la science », l'art étant défini par la valeur moderne d'« originalité ». Reprenant le credo de l'avant-garde, il avait souhaité l'expression « des idées neuves, personnelles et originales » par l'architecte, afin qu'il devienne un « novateur », un « créateur de nouvelles formes »<sup>60</sup>.

Cette discussion sur la figure de l'architecte artiste et/ou technicien, où celle de l'artiste est perçue insuffisante, correspond au débat qui a lieu en Europe à l'époque, comme le laissait d'ailleurs entendre l'architecte Pierre Morency, en 1954. L'artiste Edgard Pillet du Groupe Espace écrit, en 1953, que l'architecte européen :

est trop souvent handicapé par une méconnaissance grave des problèmes plastiques [...] que les études n'ont pas comblée [...]. [...] Pour un architecte, construire solide, confortable, rentable, fonctionnel, c'est faire œuvre de bon *technicien*, mais résumer toutes ces qualités indispensables, les enclore ou mieux les 'signifier' dans un rythme plastique éloquent, c'est faire œuvre d'*artiste*.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Paul-O. Trépanier, « Ne restons pas trop seuls », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 147 (juillet), 1958, p. 24.

<sup>59</sup> Denis Tremblay, « Le rôle social des architectes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 55.

<sup>60</sup> Denis Tremblay, « L'architecte doit être un créateur », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 4, n° 40 (août), 1949, p. 30, 58.

<sup>61</sup> Nous soulignons. Edgard Pillet, « Groupe Espace », *Art d'Aujourd'hui*, série 4, n° 8 (décembre), 1953, p. 18.

Par ailleurs, soulignons qu'on trouve dans le discours des années cinquante la figure d'architecte innovateur attendue par l'architecte Tremblay. Mentionnons entre autres exemples des architectes que la presse a reconnu tels pour leur collaboration avec l'artiste : l'architecte Paul Goyer, considéré « audacieux » et ayant fait preuve tant « de courage que d'audace » que d'« esprit d'initiative »; Max Roth, également pour sa capacité à « oser », son « audace », voire son « audace s'alli[ant] au bon goût »; et Roger D'Astous, un « novateur » formé à l'atelier du réputé architecte moderne américain Frank Lloyd Wright<sup>62</sup>. Par ailleurs, le critique d'art Rodolphe de Repentigny rend hommage à certains architectes pour leur apport artistique : « Grâce [aux] travaux de Max Roth, ceux du groupe Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise, [de Gérard] Notebaert, [...] nos villes peuvent se développer selon d'autres normes que celles de la seule économie.<sup>63</sup> » Ces architectes posés en novateurs pour leur ouverture à l'art et aux artistes par la critique, sont le contre-pied de la représentation de l'architecte désintéressé, voire incompetent en cette matière, émergeant du discours ambiant.

De sorte que même si l'architecte novateur a collaboré avec l'artiste en lui laissant une certaine liberté dans le travail artistique, il reste que sa participation en amont de la commande de la murale demeure encore un souhait, d'après les commentaires exprimés.

En résumé, la discussion mettant au jour la notion de collaboration artiste-architecte

---

<sup>62</sup> Sur Paul Goyer : « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954; et Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 16. Sur Max Roth : « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 34; et Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958. Sur Roger D'Astous : François Bourdages, « La nouvelle église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Cartierville, joyau d'architecture moderne », *La Patrie*, 26 mai 1957.

<sup>63</sup> Rodolphe de Repentigny, « Les architectes s'adressent au public », *La Presse*, 25 oct. 1958.



véhiculée par le discours critique des années cinquante, permet de constater que l'artiste et le critique ont défendu la modalité de la « collaboration ». Ils ont espéré un échange intense entre l'artiste et l'architecte, non seulement au moment du travail artistique mais, pour certains artistes et critiques, dès la programmation de la murale lors de la conception de l'édifice, dans le but d'intervenir sur les conditions conventionnelles de sa commande. Ils se sont ainsi opposés à la représentation que se faisait l'architecte de sa propre autorité et expertise. Car, bien que des architectes faisant figure de novateurs aient accordé une certaine liberté à l'artiste en permettant la modification de sa maquette, tel Max Roth et Gérard Notebaert, lui reconnaissant ainsi sa spécificité disciplinaire, d'autres architectes ont au contraire fait valoir plus ou moins radicalement leur propre qualité d'artiste et, par conséquent, leur responsabilité principale à l'égard de l'art, qu'ils aient ou non été favorables à la décoration murale. Des réserves ont d'ailleurs été émises concernant le mode de relation entre l'artiste et l'architecte : sa variabilité, la liberté d'expression et la spécificité de l'artiste.

Les commentaires critiques révèlent de plus que la relation entre l'artiste et l'architecte a pu s'établir d'une façon unique et ponctuelle, mais plus fréquemment de manière plurielle. Dans ce cas, il est arrivé qu'un architecte ait travaillé fréquemment avec le même artiste. Mentionnons les exemples des relations des architectes Rother, Bland, Trudeau avec Charles Daudelin, d'Hazen Sise avec Jean-Paul Mousseau (et Claude Vermette), de Max Roth avec ses *collaborateurs habituels* Joseph Iliu et Robert Roussil ou de Louis J. LaPierre avec Maurice Savoie. Cette relation répétitive correspond à la relation traditionnelle artiste-architecte qui « fonctionne » observée par les historiennes de l'art Marianne Ström et Harriet Senie. De même, les particularités du rapport artiste-architecte justifiant le choix de l'artiste par l'architecte vues précédemment et relevées par la critique montréalaise, à savoir : le partage d'un goût esthétique et d'une vision sociale, la connaissance de l'artiste, la confiance, le respect, voire l'amitié établis ou en

développement, vont aussi dans le sens des analyses de Ström et Senie<sup>64</sup>.

On observe par ailleurs que le modèle historique de la relation établie par l'architecte du Moyen Âge avec l'artiste ou artisan de la cathédrale gothique perdurait dans le discours du critique ou de l'artiste, mais qu'il avait perdu sa pertinence pour des critiques d'art, dont Rodolphe de Repentigny et Robert Ayre, qui s'étaient tournés vers les modèles contemporains se développant en Europe et aux États-Unis.

Après cet examen, jetons un bref regard sur la « collaboration » entre des artistes et des architectes canadiens, telle qu'elle est représentée dans des revues d'art et d'architecture canadiennes, car les textes indiquent une similarité des enjeux alors débattus, et ce, sous les mêmes vocables. Retenons le point de vue de deux artistes puis de trois architectes. Du monde canadien de l'art, examinons d'abord les propos de York Wilson, un artiste qui a produit d'autres murales au Canada à l'époque de celle réalisée à Montréal. En 1957, Wilson discute des raisons motivant le choix de l'artiste par l'architecte :

[he] is aware of what painters are doing, and automatically selects the muralist whose past performance indicates a direction of thinking consistent with his own. If the painter is then allowed to proceed, with a relatively free hand, the resultant work is almost certain to be consistent with the architecture.<sup>65</sup>

Ensuite, Wilson aborde ses échanges avec l'architecte lors du choix de l'esquisse de la murale destinée à l'édifice torontois Salvation Army : « As is usually the case [...]. Only after [...] many sketches discarded in the studio, did we decide on a motif that seemed

---

<sup>64</sup> Marianne Ström, *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, p. 16; et Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 72, 92 et 229.

<sup>65</sup> York Wilson, « Salvation Army Headquarters, Toronto, Comprehensive Presentation: The Problem of Relating Mural Decoration... », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 5 (mai), 1957, p. 44.

to the architect and myself to be the ideal *decoration*, for this particular situation.<sup>66</sup>»

Puis, soulignons l'intérêt particulier des propos de l'artiste Bertram Charles [B. C.] Binning de Vancouver, réputé pour ses murales<sup>67</sup>. Comme ses pairs montréalais, il revendique, dès 1954, la nécessité de discuter de la murale aussi tôt que lors de la programmation architecturale, en ces termes : « if the artist is to *collaborate* with the architect, both must *begin with the conception* of the building<sup>68</sup> ». Ce qui surviendra dans son cas ! En 1958, Binning aborde encore les relations artiste-architecte, confrontant à cet effet deux modes de collaboration qu'il a récemment expérimentés. D'une part, il pose l'exemple suivant qu'il considère « the usual or traditional position of the muralist » :

The architects for the Imperial Bank building [à Vancouver] had planned in their scheme a wall for a mural as a focal point in the main banking hall. My job was therefore to provide this center of interest [...]. [...] the formal qualities of the design must be related to that of the architecture, and the subject content must be appropriate to banking.<sup>69</sup>

D'autre part, il relate ainsi le second mode relation qui a prévalu, fait rare, lors de son travail artistique à l'édifice de l'entreprise British Columbia Electric, à Vancouver, conçu par les architectes Thompson, Berwick and Pratt<sup>70</sup>, avec qui il a œuvré plus d'une fois :

---

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Rappelons que B. C. Binning a été un des cinq artistes canadiens retenus lors du concours sur invitation de la murale extérieure du pavillon du Canada à l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles, en 1958. Voir sa monographie rédigée par Abraham J. Rogatnick, Ian M. Thom et Adele Weder, *B. C. Binning*, Vancouver-Toronto, Douglas & McIntyre, 2006.

<sup>68</sup> Nous soulignons. Bertram Charles [B. C.] Binning, « Colour in Architecture », *Canadian Art*, vol. 11, n° 4 (été), 1954, p. 141.

<sup>69</sup> Bertram Charles [B. C.] Binning, « Mosaics: Vancouver to Venice and Return », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 256-257.

<sup>70</sup> Voir l'article de Fred Lasserre, « Keeping Pace with Architecture in Vancouver », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 84-89.

In this case I was asked to *collaborate* with the architects, *working from the first conceptions*, on the building as a whole, and being responsible not only for a mural but also for all decoration and colour inside and out. In these conditions the artist's job is much more an architectural one, *interwoven* with the architect's thinking. So that what was finally accomplished was the result of months of discussion and experiment, working side by side with the architectural designers on their draughting-boards and far into many nights in my own studio.<sup>71</sup>

Ces expériences de travail au sein de deux modes de relation artiste-architecte par Binning correspondent aux analyses des pratiques contemporaines d'art public tant montréalaise qu'internationales, en ce que pour lui, la collaboration coutumière relève de l'échange avec l'architecte après la construction de l'édifice, tandis que la participation de l'artiste à la programmation de la murale s'avère exceptionnelle. En 1960, il qualifie d'ailleurs la relation architecte-artiste conventionnelle, ou traditionnelle écrit-il, entretenue par des architectes qui ont travaillé avec ou *worked with* les artistes de « most private, intimate and human one », car : « They know them well. They know what they can do, the style they work in, their special talents and their limitations.<sup>72</sup>»

Du monde canadien de l'architecture, retenons les appels renouvelés à l'effort que devrait fournir l'architecte canadien afin de développer le rapport de *collaboration* artiste-architecte, selon trois architectes, entre 1952 et 1960. Pour Ernest Mundt : « The greatest difficulty here may be the breaking of our routines and the abandonment of our prejudices.<sup>73</sup>» Un point de vue partagé par Karl Van Leuven qui, constatant « how little

---

<sup>71</sup> Nous soulignons. Bertram Charles [B. C.] Binning, « Mosaics: Vancouver to Venice and Return », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 257.

<sup>72</sup> Bertram Charles [B. C.] Binning, « The need for Understanding and Means of Implementation », *Journal RAIC*, vol. 37, n° 7 (juillet), 1960, p. 301.

<sup>73</sup> Ernest Mundt, « The Arts in Architecture », *RAIC Journal*, vol. 29, n° 6 (juin), 1952, p. 162.

we architects *work with*, plan with, and create with artist<sup>74</sup>», propose que : « if we as architects [...] create a climate that will stimulate the architect and the artist to *work together*, to think together, and create together, we can achieve the kind of *integration of the arts* that we so urgently seek<sup>75</sup> ». Pour sa part, Eric Arthur reprend cette idée comme suit : « l'architecture contemporaine au Canada se prête admirablement à la *collaboration étroite* de l'architecte, du peintre et du sculpteur. [...] il n'en tient qu'à nous d'exploiter au maximum toutes [leurs] ressources<sup>76</sup> ». Cet examen succinct du discours de quelques artistes et architectes canadiens sur la relation artiste-architecte au Canada concorde avec les observations fournies par la réception critique des relations artiste-architecte de notre étude montréalaise. Ce qui témoigne de la contemporanéité de celles-ci avec les scènes canadienne et internationale.

Outre la relation primordiale entre l'artiste et l'architecte, la réalisation de la murale a souvent impliqué la présence d'autres catégories d'acteurs. Ce travail collectif est principalement soulevé dans le discours par la critique d'art durant toute la période. Étudions d'abord la relation entre les artistes eux-mêmes qu'elle relate.

---

<sup>74</sup> Karl Van Leuven, « Integrating Architecture and the Arts », *Journal RAIC*, vol. 33, n° 6 (juin), 1956, p. 224.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>76</sup> Eric R. Arthur, « L'art et les édifices publics », *RAIC Journal*, vol. 37, n° 2 (février), 1960, p. 45.



### 3.2 La relation de « collaboration » entre artistes

Quatre tandems d'artistes ont défrayé la chronique artistique et journalistique pour leur relation de « collaboration » lors du travail artistique de l'œuvre murale, soit : Louis Archambault et Norman Slater, Marcel Gendreau et Claude Théberge, Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau, ainsi que Marius Plamondon et Benoit East. Les observations des auteurs permettent d'établir trois cas de figure de relation entre artistes et de relever une discussion sur leur statut d'artiste. Par ailleurs, notre étude documentaire révèle que d'autres couples d'artistes ont aussi pratiqué ensemble, tel Alfred Pinsky et Ghitta Caiserman dont la relation n'a été abordée que sommairement, ainsi que celles de Karl et Laurretta Rix, de Louis et Jeanne Auclair qui n'ont pas été décrites.

Les écrits témoignent d'un premier cas de figure de relation entre artistes lors du travail artistique, à savoir une relation perçue étroite, fructueuse et où leur statut d'artiste fait consensus auprès des auteurs. Ainsi en est-il de la relation de Louis Archambault et Norman Slater survenue à l'occasion de la production de la murale au pavillon canadien à l'Exposition universelle, à Bruxelles. L'apport significatif et singulier de Slater à la murale, autant qu'à leur relation, émerge des principaux commentaires, alors même qu'Archambault a dû choisir son collaborateur lors du concours et assumer officiellement la responsabilité du résultat. Un journaliste rend compte de l'importance de leurs échanges lors du court laps de temps imparti à l'ébauche en citant Archambault ainsi : « I'd have come to blows with another artist in a week. »<sup>77</sup> En plus de reconnaître l'artiste en Slater, Archambault a été touché par sa sensibilité et son instinct pour la forme et le rythme, selon ce journaliste, qui considère Archambault en « *association with* » Slater.

---

<sup>77</sup> Louis Archambault cité dans Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 49.

Pour le critique d'art Robert Ayre, Archambault est « *associated with* » Slater, ils forment « *a team* », Slater ayant résolu le problème structurel de l'œuvre<sup>78</sup>. Discutant rétrospectivement de cette relation entre autres, Ayre pose Slater en « designer » et artiste à l'intersection des mondes de l'art, du design et de l'architecture ainsi : « art as applied to industry and architecture is well illustrated in [his] work<sup>79</sup> ». Pour le critique du *Canadian Art*, il s'agit d'une *collaboration* entre eux. À l'instar d'Ayre, il souligne le passage successif de Slater du monde de l'architecture à celui du design, puis au monde de l'art : « Slater was trained both as architect and industrial designer and his work spans a wide range from architecture proper through industrial design (furniture etc) to sculpture.<sup>80</sup> » L'artiste Jacques de Tonnancour souligne que Slater s'est vu confier la conception de la structure « qu'ils adoptèrent », reconnaissant par là son implication dans le projet, bien qu'il le qualifie de « 'designer' bien connu »<sup>81</sup>.

Relevons un autre exemple reçu unanimement comme un tandem d'artistes : Marcel Gendreau et Claude Théberge de l'atelier L'Escurie d'Art, qu'ils ont créé et développé de 1959 à 1961, année où Théberge fondera seul l'Atelier Claude Théberge, au sein duquel Gendreau et plusieurs praticiens œuvreront<sup>82</sup>. Mais en 1959, la critique d'art Dorothy Pfeiffer indique que Gendreau et Théberge travaillent ensemble depuis leur rencontre et que malgré leur esthétique propre, ces « artists are frequently commissioned

---

<sup>78</sup> Robert Ayre, « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract », *The Star*, 8 septembre 1956.

<sup>79</sup> Robert Ayre, « Architecture Now Reaping Benefit From Decorations of Long-lost Son », *The Star*, 23 juillet 1960.

<sup>80</sup> « Norman Slater », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 356.

<sup>81</sup> Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 13.

<sup>82</sup> *L'Atelier Claude Théberge de Montréal*, Montréal, Atelier Claude Théberge, n.d.

to *work together* on ceramic murals<sup>83</sup>», ajoutant que Gendreau a appris la céramique à Théberge. Elle leur reconnaît le statut d'artiste car, selon elle, ils ont effectué le passage de l'objet artisanal en poterie à l'œuvre murale en carreau de céramique, s'y consacrant alors entièrement. Pour le critique d'art Pierre Saucier, « l'association Théberge-Gendreau » se révèle « unique », voire un « exemple fascinant de bonne entente », car ces « deux artistes » mettent « en commun inspiration et travail ». Il explique ainsi leur relation : « Quand l'un fait le dessin d'un projet, l'autre choisit les couleurs. L'accord est si complet entre eux qu'il est difficile de faire la part exacte de chacun!<sup>84</sup> » Une journaliste fait valoir que leur relation réciproque de *collaboration* est marquée au sceau de l'amitié, les présentant « *travill[ant]* toujours *avec* le même camarade à leur atelier<sup>85</sup> ». Un autre mentionne leurs murales réalisées à l'église Notre-Dame-du-Bel-Amour à Cartierville, au centre sportif Maisonneuve à Montréal et au séminaire de Valleyfield où l'artiste Théberge « *travailla avec* Marcel Gendreau »<sup>86</sup>.

À la différence du précédent, le second cas de figure de relation entre artistes révélé par l'analyse du discours rend compte d'une discussion sur la question de l'auteur de la murale. La réception de la relation entretenue par Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau lors de la création de plusieurs céramiques murales (figs. B.31-35) varie au gré des commentateurs, entre 1958 et 1960 : certains voient l'artiste en Mousseau, d'autres en Vermette. Précisons qu'ils produisent aussi des murales en solo à cette

---

<sup>83</sup> Dorothy Pfeiffer, « Paintings and Ceramic Murals », *The Gazette*, 21 février 1959.

<sup>84</sup> Pierre Saucier, « L'Escurie d'Art : Deux artistes au-dessus d'un glacier! », *La Patrie*, 5 juin 1960.

<sup>85</sup> Cécile Brosseau, « L'Escurie d'Art et son exposition à l'hôtel Reine-Élizabeth », *Le Devoir*, (date inconnue) février 1959.

<sup>86</sup> « Ce soir à la Galerie Libre : Vernissage de l'exposition du peintre Claude Théberge », *Le Devoir*, 13 février 1961.



époque : en fibre de verre par Mousseau et en céramique par Vermette. Parmi ceux qui promeuvent la figure d'artiste de Mousseau, on trouve le critique d'art Rodolphe de Repentigny qui considère les panneaux de « Mousseau-Vermette » en façade du centre de loisirs du collège Notre-Dame et du restaurant du Lac-aux-Castors du mont Royal comme étant « deux contributions de Mousseau ». Il renchérit en écrivant que Mousseau a *travaillé avec* Vermette, lequel « exécute » les carreaux de céramique. De même, le critique d'art René Chicoine, qui privilégie plus d'une fois Mousseau lorsqu'il affirme qu'il travaille en étroite *collaboration* avec Vermette au sein du duo « Mousseau-Vermette », lui attribue le rôle d'« éminence grise de toutes ces couleurs que le céramiste soumet à la magie du feu<sup>87</sup> ». Un journaliste reprenant ces expressions de leur *collaboration* endosse aussi ce statut d'artisan, de « céramiste », dévolu à Vermette<sup>88</sup>.

À l'inverse, des commentateurs estiment que Claude Vermette est l'auteur des œuvres murales, tel les critiques d'art Robert Ayre et Irene Kon. Bien qu'Ayre le présente en «*collaboration with* » Mousseau, il propose Vermette en principal responsable des programmes de décoration du restaurant du Lac-aux-Castors et de l'aéroport international de Montréal entre autres œuvres, quand il débute leur nomenclature par : Vermette «*has decorated...*». Ayre reconnaît d'ailleurs le statut d'artiste au céramiste en rendant alors compte de son passage du monde de l'artisanat à celui de l'art à l'échelle monumentale ainsi : « Vermette has turned out anything in the category of studio pottery. [...] He became a *ceramist* on a grand scale, moving out of handicrafts into industry, yet keeping the *personal touch of the creative artist*.<sup>89</sup> » De même, Kon lui attribue l'autorialité des

---

<sup>87</sup> René Chicoine, « La 'fresque' contemporaine », *Le Devoir*, 25 février 1959; voir aussi « Un pionnier », *Le Devoir*, 11 mars 1959.

<sup>88</sup> Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958; et « Exposition des œuvres récentes de Mousseau », *Le Devoir*, 28 février 1959.

<sup>89</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Claude Vermette's New Tiles », *The Star*, 21 février 1959.

murales de la cafétéria de l'entreprise pharmaceutique Ciba et de l'aéroport de Montréal, bien qu'elle reconnaisse aussi sa *collaboration* avec Mousseau. Retenons de plus l'exemple d'un journaliste qui introduit la *collaboration* entre les « artistes » par l'expression « Vermette et Mousseau ». Plus radicaux, un critique d'architecture et un journaliste omettent même la participation de Mousseau à la création de la murale de la cafétéria de Ciba pour l'un, étant « designed and executed » par Vermette, et celles du restaurant du Lac-aux-Castors et de l'école secondaire Regina Mundi en préparation pour l'autre<sup>90</sup>.

Par ailleurs, signalons que la question de l'autorité de l'auteur dans le couple décorant de peintures murales la manufacture Fine Children's Wear se pose aussi au regard de brefs commentaires de critiques d'art. Il s'agirait de : « Alfred Pinsky and his wife, Ghitta Caiserman », comme le laisse croire Robert Ayre, ou inversement de : « she [Caiserman] and her husband, Alfred Pinsky » d'après Miriam Chapin. Cette dernière précise d'ailleurs leur rôle respectif en mettant de l'avant la figure de Caiserman, car elle a d'abord créé le dessin grandeur nature des murales, puis elle et son mari les ont peintes<sup>91</sup>.

Le troisième cas de figure recensé dans la presse montre un modèle diversifié de relations entre artistes. D'une part, la relation entre le sculpteur et verrier Marius Plamondon et le peintre Benoît East a permis la conception du vitrail du bar Les Voyageurs de l'hôtel Reine-Élisabeth. Selon le critique d'art Robert Ayre et des journalistes, Plamondon a

---

<sup>90</sup> Dans l'ordre : Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 359-361; « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959; « Light Industrial Buildings at Dorval, P.Q.: Ciba Co Ltd, Sandoz (Canada) Ltd, Mount Royal Chemicals Ltd. », *Journal RAIC*, vol. 37, n° 10 (octobre), 1960, p. 434, [Percy Booth, architecte]; et « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine* du *Montreal Star*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 14 et 16.

<sup>91</sup> Robert Ayre, « Murals in a Factory », *Canadian Art*, vol. 7, n° 4 (été), 1950, p. 146; et Miriam Chapin, « Murals in a Factory Is Latest Art Trend », *The Standard*, 31 mars 1951.



dessiné l'œuvre avec la *collaboration* du peintre, il a été « aidé » en cela par East<sup>92</sup>. D'autre part, Plamondon a établi une seconde forme de relation avec les jeunes verriers Olivier Ferland et Aristide Gagnon, qui relève du rapport typique avec du personnel de soutien, ces verriers étant considérés en tant qu'artisans. Ayre explique que le « *maître-verrier completed the project in his Sillery workshop with the assistance of East and two young glass-workers*<sup>93</sup> »; ce qui inclut le peintre dans cette autre étape de réalisation. Toutefois, des photographies jointes aux articles montrent le verrier Ferland assemblant le vitrail mais le peintre East feignant de le peindre une fois le travail terminé.

La relation pourtant différente entre les artistes formant ces quatre tandems a surtout été évaluée en tant que « collaboration » sous ses diverses désignations. Le rapport collégial qu'a choisi d'établir Louis Archambault avec Norman Slater, Marcel Gendreau et Claude Théberge ou Marius Plamondon avec Benoit East démontre l'intérêt de ces artistes à travailler avec un autre artiste en le considérant comme tel et l'ouverture des critiques à les reconnaître ainsi. Ce qui diverge de la perception de la relation de Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau reçue sous les formules cristallisées de « Mousseau-Vermette » par la critique francophone ou « Vermette-Mousseau » par celle anglophone.

On constate par ailleurs que la critique a reconnu le statut d'artiste à des praticiens qualifiés architecte et designer, céramiste ou maître-verrier, des dénominations pourtant caractéristiques des mondes de l'artisanat (métiers d'art/design) et de l'architecture, lorsqu'elle les a reçus en tant qu'auteurs de la murale. Sinon, le titre a valu à l'artiste le

---

<sup>92</sup> « Honneur aux artistes », Journal non identifié, (date inconnue) septembre 1957; « Quebec Artists, Designers Blend Work », *The Gazette*, 16 avril 1958; et Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 100.

<sup>93</sup> Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 101.

statut d'artisan, par exemple Vermette étant vu comme le céramiste de Mousseau par certains critiques. On observe de plus que ces praticiens ont été considérés par la critique, soit à l'intersection de mondes différents, continuant alors à effectuer le passage d'un monde à l'autre tout en conservant le statut d'artiste, l'exemple des allers-retours de Slater du monde du design à celui de l'architecture ou de l'art s'avère éloquent; soit ayant effectué définitivement le passage du monde de l'artisanat au monde de l'art, tels les exemples de Gendreau, Théberge et Vermette. Cette discussion sur le statut d'artiste, portée ici par la critique d'art anglophone surtout, dont Ayre et Pfeiffer, s'inscrit dans un débat plus vaste à ce sujet au sein du monde de l'art public, que nous retenons.

### 3.2.1 Le statut d'artiste

On remarque en effet un intérêt manifeste pour la question du passage du statut d'artisan à celui d'artiste, surtout chez le céramiste et le verrier. En début de période, cela se pose en terme d'artiste véritable dans la production d'art religieux particulièrement. Dès 1950, un journaliste rapporte l'avis du conseiller artistique de la province Paul Gouin, selon lequel le renouveau de l'artisanat a doté le Québec d'une « nouvelle équipe d'artistes »<sup>94</sup>. Mais l'opinion du père André Lecoutey et celle de Jean-Marie Gauvreau divergent sensiblement en 1952 : le premier oppose au « commerçant » les « véritables artistes » et le second renvoie de même dos à dos « 'marchands' » et « 'artistes' », citant ainsi les mots du père Dominicain Marie-Alain Couturier exprimés onze ans plus tôt<sup>95</sup>. En 1949,

---

<sup>94</sup> « Renaissance dans notre province de l'art sacré », *Montréal-Matin*, 17 avril 1950.

<sup>95</sup> André Lecoutey, « L'Art sacré et le commerce », p. 67-68, et Marie-Alain Couturier cité dans Jean-Marie Gauvreau, « Renouveau de l'art sacré au Canada », p. 49, dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952.

Gauvreau avait invité le monde de l'art à s'investir dans celui de l'artisanat afin de le transformer et d'en assurer l'avenir, souhaitant à cet effet « l'indispensable » *collaboration* des artistes. Il explique que :

Dans tous les pays du monde, où l'artisanat et les arts appliqués sont en honneur, les artistes en ont fait leur affaire. [...] Tout en respectant les formes d'expression qui leur sont chères, nos artistes ont l'impérieux devoir d'assurer de leur *collaboration* ceux qui comptent sur eux, tous ces artisans attentifs à faire 'de la belle ouvrage'. [...] Les artistes de réputation internationale [s'y] distinguent [...]. Picasso [par exemple avec] la céramique.<sup>96</sup>

Cet appel concorde avec l'analyse du rapport entre l'artiste et l'artisan formulée par le sociologue Howard Becker, qui évalue que l'artiste qui s'implique dans la production dite artisanale infléchit souvent l'aspect technique, le métier, au profit de l'esthétique<sup>97</sup>.

Cette préoccupation visant à ce que l'artisan informé par l'artiste franchisse la frontière entre ces statuts et leur monde fait aussi l'objet d'une discussion plus large sur le statut du céramiste par le critique d'art Rodolphe de Repentigny. À deux reprises en 1953, il valorise la qualité d'artiste chez des artisans qualifiés « artistes 'artisans' » :

il est des artisans qui sont de véritables artistes, au sens créateur du terme. [ils] semblent être parvenus au stage où ils expriment 'leur propre sentiment fondamental de l'univers'. En fait, tous les artistes véritables sont d'abord des artisans, en ceci qu'ils ont à maîtriser une technique complexe, qu'ils aiment cette technique, au point qu'elle devienne le langage naturel de leur intelligence et de leur sensibilité. Il y a de nos jours une heureuse reprise de conscience de l'élément manuel dans l'art, qui pendant longtemps avait été réduit à l'état de banales formules, dans le style 'mal nécessaire'.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », dans *Mémoires de la Société royale du Canada*, Tome 43, 3<sup>e</sup> série, 1<sup>ère</sup> section, Ottawa, Société royale du Canada, 1949, p. 37-38.

<sup>97</sup> Howard S. Becker, « L'art et l'artisanat », dans *Les mondes de l'art*, chap. 9, p. 281-284, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>98</sup> Rodolphe de Repentigny, « Créateurs, amateurs et autres », *La Presse*, 5 décembre 1953.

Mentionnant les céramistes Jean Cartier et Claude Vermette, le critique les considère en ce sens des artistes<sup>99</sup>. Ce qui va aussi dans le sens de l'analyse beckerienne du rapport artiste-artisan, où l'artisan cette fois partage avec l'artiste la valeur cardinale d'esthétique au détriment de celles d'utilité et de virtuosité<sup>100</sup>. Cette réputation d'artiste est aussi attribuée à Vermette par la critique lors de la création de sa murale à l'église Notre-Dame-de-la-Salette, qui le nomme tant céramiste qu'artiste véritable, réel ou sincère<sup>101</sup>.

Si dans les années cinquante la pratique du céramiste incarne sans pareil le passage du monde de l'artisanat vers celui de l'art, ne minimisons pas celle du verrier. C'est d'ailleurs aux côtés du peintre et du sculpteur, le céramiste et le verrier qu'interpelle de Repentigny, en 1956, afin qu'ils s'intéressent au développement urbain<sup>102</sup>. On constate en ce sens d'une part, que le verrier a reçu un accueil favorable lors de la production de la murale par les critiques d'art Pierre Saucier, Paul Gladu et des journalistes. Outre un verrier, ils ont vu en Del Brousseau, Max Ingrand ou Vincent Poggi un maître-verrier, un artiste-verrier, un artiste ou un créateur<sup>103</sup>. D'autre part, le peintre qui a effectué le

---

<sup>99</sup> Rodolphe de Repentigny, « Art où l'originalité est respectée », *La Presse*, 12 décembre 1953.

<sup>100</sup> Howard S. Becker, « L'art et l'artisanat », dans *Les mondes de l'art*, chap. 9, p. 277-280, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>101</sup> Pierre Saucier, « L'église de l'année : Les bureaux paroissiaux sont dans la tour et le monastère des Pères gîte sur le toit », *La Patrie*, 23 octobre 1955, p. 67; « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954; et Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (jan.-fév.), 1961, p. 13.

<sup>102</sup> Rodolphe de Repentigny, « Pour dépasser l'âge nutritif », *La Presse*, 21 juillet 1956.

<sup>103</sup> Dans l'ordre : Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 94; Paul Gladu, « À propos de Max Ingrand : Fenêtres sur l'infini », *Notre Temps*, 17 décembre 1955; Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955; « Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique », *Légende de figure*, *La Presse*, 23 août 1956; Haldis Jorgensen, « Pow Camp 'Arts' School: Artist Ingrand Used Chapel For 'Survival' », *The Gazette*, 19 février 1957; et « Window Art Is Staging Revival », *The*

passage de la peinture au vitrail a conservé son statut d'artiste auprès des critiques d'art René Chicoine, Yves Lasnier, Paul Gladu, Robert Ayre, Dorothy Pfeiffer et de journalistes, qui tous qualifient d'artiste et de peintre Jean-Paul Mousseau et Eric Wesselow<sup>104</sup>.

La critique a donc reçu en tant qu'artiste l'auteur de l'œuvre murale réalisée dans un médium ressortissant de l'artisanat, le nommant céramiste ou verrier sans le discréditer. Si d'aucuns ont discuté du passage de la pratique artisanale de l'artisan vers celle artistique et d'autres inversement de l'incursion de l'artiste au sein du monde artisanal, ils ont de même reconnu l'artiste en lui. La murale s'avère donc un lieu où l'artisan devient artiste, une intersection entre les mondes de l'artisanat et de l'art entre autres.

Outre les relations artiste-architecte et entre artistes, les auteurs se sont intéressés à celles établies par l'artiste avec son propre réseau de collaboration en vue de mobiliser les ressources humaines nécessaires à l'organisation et à la réalisation du travail artistique.

---

*Montreal Star*, 19 février 1957.

<sup>104</sup> Dans l'ordre : René Chicoine, « Un pionnier », *Le Devoir*, 11 mars 1959; Yves Lasnier, « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! », *Le Devoir*, 4 février 1961; Paul Gladu, « Jean-Paul Mousseau au Musée des Beaux-Arts : Un peintre qui sort des sentiers battus », *Le Petit Journal*, 12 février 1961; Robert Ayre, « Originality and Excitement In Wesselow's 'Kaleiray' », *The Star*, 24 décembre 1960; Dorothy Pfeiffer, « New Canadian Art Form », *The Gazette*, 10 décembre 1960; « Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau », *Le Devoir*, 10 mars 1960; « Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux », *La Presse*, 21 mars 1960; et « Mission To Begin Monday: Memorial Altar-Piece Reflects Modern Church Art », *The Gazette*, 21 janvier 1961.



### **3.3 La relation de l'artiste avec son personnel de soutien**

L'aspect collectif du travail artistique lors de la réalisation de l'œuvre murale a retenu l'attention de la critique au cours des années cinquante. Les informations fournies mettent en évidence la diversité du personnel de soutien, issu tant des mondes de l'art et de l'artisanat que de ceux non artistiques de la science, de la construction et de l'industrie. Nous les avons regroupés sous trois catégories : l'artiste considéré comme artisan, le scientifique et les divers personnels techniques. Notons qu'au sens beckérien du terme ce sont des collaborateurs de l'artiste, car ils participent à son réseau de collaboration, mais qu'ils ne sont pas considérés tels dans leur relation avec l'artiste, le mode de la collaboration y étant réservé aux relations artiste-architecte et entre artistes.

#### **3.3.1 La relation de l'artiste avec l'artiste-artisan**

Des artistes ont eu recours à d'autres artistes, également producteurs d'œuvres murales à l'époque, mais qui cette fois ont perdu leur statut d'artiste. Il s'agit de quelques cas où l'artiste a délégué l'exécution de sa murale à un praticien connaissant le médium mieux que lui, le considérant alors comme un artisan, même s'il a pu être nommé artiste. Ce dernier a par conséquent offert moins son savoir artistique que son savoir-faire.

Cela se produit lors de la réalisation de deux céramiques murales à l'intérieur du restaurant du Jardin botanique de Montréal. Claude Vermette traduit dans ce médium les cartons dessinés par le réputé caricaturiste Robert LaPalme, rapportent des critiques d'architecture. Pour W. E. Greening, « Vermette has reproduced in the completely different medium some of the distinctive qualities that are typical of Lapalme's work on

the printed page.<sup>105</sup>» Ce critique souligne par ailleurs que Vermette interagit avec LaPalme à titre de co-producteur, ce qui attribue de la valeur à son travail artistique, bien qu'il qualifie Vermette de céramiste et d'artisan, mais jamais d'artiste<sup>106</sup>.

Comme pour les céramiques de Vermette, on trouve ce modèle conventionnel de relation artiste-artisan, où l'artiste réalise le carton et l'artisan traduit dans un autre médium le dessin, lors de la création de la tapisserie murale installée dans le hall d'entrée de l'hôtel Reine-Élisabeth. Un critique et des journalistes relatent la distribution coutumière du travail artistique de cette tapisserie s'opérant ainsi : son motif a été créé par Jean Dallaire et exécuté en points noués par Georges-Édouard Tremblay. D'ailleurs, nulle part dans leurs commentaires, Tremblay n'y est désigné en tant qu'artiste<sup>107</sup>.

Relevons un autre exemple de relation où l'artiste agit à titre d'artisan : celui de Joseph Iliu exécutant la mosaïque murale du hall de l'immeuble City Centre à partir du croquis du peintre Alfred Pellan, lauréat du concours des architectes Mayerovitch et Bernstein; signalons qu'Iliu y avait obtenu le troisième prix. Rappelons que le matériau permis est un carreau de mosaïque ou de céramique et qu'Iliu avait déjà à son actif de nombreuses murales en mosaïque mises en valeur par Rodolphe de Repentigny entre autres. Malgré cela, la déclaration au ton déférent de Pellan reproduite par le critique d'art Paul Gladu, le positionne clairement en tant qu'artisan et exécutant : «Je me dois de signaler

---

<sup>105</sup> W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 40. Voir aussi « Le restaurant du Jardin Botanique, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 127 (novembre), 1956, p. 32. [Paul Lambert, architecte]

<sup>106</sup> W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39-40.

<sup>107</sup> Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 100; « Honneur aux artistes », Journal non identifié, (date inconnue) septembre 1957; et « Quebec Artists, Designers Blend Work », *The Gazette*, 16 avril 1958.

l'exécution de mon projet par le *mosaïste* bien connu, Monsieur Joseph Iliu.<sup>108</sup>» D'ailleurs, la signature de la murale, tant par son libellé que sa graphie, en fait état : «PELLAN mosaïque par Iliu». Si un journaliste relève ce travail d'Iliu ainsi : «Mosaic was laid by Joseph Iliu.<sup>109</sup>», un confrère n'évoque au contraire que la figure de Pellan, la murale ayant été «exécutée suivant le projet d'Alfred Pellan<sup>110</sup>». Par ailleurs, un critique d'art mentionne la transformation du croquis lors de son adaptation au médium : «the composition was finally completed, with some variations, in mosaic form<sup>111</sup>»; Pellan n'aurait pas supervisé la réalisation de sa murale, selon le critique d'art Donald W. Buchanan<sup>112</sup>. De sorte que le discours de réception présente l'artiste Iliu devenant l'artisan de Pellan. Notons que l'éventualité de cette relation entre les praticiens, loin d'être fortuite, avait été prévue par les architectes dans les modalités du concours<sup>113</sup>.

Retenons un dernier cas où, à la différence des précédents, le statut d'artiste, en plus d'artisan, a été dévolu à ceux qui ont exécuté des murales à l'édifice British-American

---

<sup>108</sup> Nous soulignons. Alfred Pellan cité dans Paul Gladu, «Quelques manifestations de la peinture contemporaine», *Notre Temps*, 4 janvier 1958.

<sup>109</sup> «Prize-Winning Mural Unveiled», Légende de figure, *The Montreal Star*, 19 décembre 1957.

<sup>110</sup> «Importante réalisation murale de 1957», Légende de figure, *La Presse*, 28 décembre 1957.

<sup>111</sup> «Coast to Coast in Art», *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 136.

<sup>112</sup> Donald W Buchanan, *Alfred Pellan*, Toronto, Society for Art Publications-McClelland and Stewart, 1962, p. 13.

<sup>113</sup> Notons que l'appel précise que :

Pour encourager les artistes qui n'ont peut-être pas encore travaillé avec ces matériaux, on prendra, s'il le faut, les dispositions nécessaires pour que la fresque soit exécutée en *collaboration* avec des *artisans* d'expérience. [...] Le gagnant du premier prix se verra confier l'exécution entière de la fresque ou la préparation du dessin final grandeur nature seulement, ou la surveillance artistique des travaux complets, s'ils doivent être exécutés par d'autres.

Nous soulignons. Mayerovitch et Bernstein, «City Centre : concours de fresque» [1957], reproduit dans Réjeanne Giroux, «Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan», mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982, annexe 1, p. 109.

Oil d'après les dessins du directeur artistique du programme décoratif de l'entreprise, qualifié une rare fois d'artiste danois<sup>114</sup>. Rappelons que Jean-Pierre Boivin, Umberto Bruni, Marcel Juneau et Georges-Édouard Tremblay y ont œuvré. On observe que la presse journalistique et architecturale fait constamment coexister leur statut d'artiste et d'artisan, sauf dans le cas d'Umberto Bruni toujours considéré peintre, bien que tous aient travaillé d'après cartons. Citons un écrit parmi d'autres : « Les modèles originaux ont été exécutés par des artistes et artisans québécois réputés. [...] Thor Hansen, directeur artistique de la B-A, a créé tous les croquis originaux qui ont servi de modèles aux artistes québécois.<sup>115</sup> » Pour le critique d'art Paul Gladu par contre, ce sont des « artisans », de grande valeur pourtant car créant chacun « une œuvre où se lit [leur] volonté », étant même « la pierre angulaire [d']une civilisation »<sup>116</sup>.

On constate que dans ces cas de relation artiste-artisan, l'artiste officiant en tant qu'artisan n'a pas été perçu comme collaborant à l'œuvre, au sens de la modalité dominante du discours, et ce, sans égard à sa compétence ou à sa réputation professionnelle. Ce qui renforce son statut d'exécutant.

### 3.3.2 La relation de l'artiste avec le scientifique

Des observations de critiques d'art révèlent que l'artiste est aussi entré en contact avec du personnel œuvrant dans le monde non artistique de la science : le chimiste, qui offrait

---

<sup>114</sup> « Panneau mural de 50 pieds par 14 dans un nouvel immeuble », *La Presse*, 5 novembre 1957.

<sup>115</sup> « Travaux d'artistes du Québec dans une décoration d'immeuble », Journal non identifié, 2 novembre 1957.

<sup>116</sup> Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957.

son savoir technologique. En 1960 et 1961, des chimistes ont ainsi permis à deux artistes au moins de concrétiser leur désir de développer leur médium : le vitrail. Le premier artiste, Eric Wesselow, a participé avec un groupe de chimistes à la mise au point du procédé Art Kaleïray, visible dans ses verrières installées à l'aéroport international de Montréal. Dorothy Pfeiffer décrit ainsi ce collectif : « [Wesselow] invited by a group of local scientists and chemists to develop a new type of stained glass<sup>117</sup> » et considère l'artiste comme le créateur de ce procédé; une situation aussi relevée par Robert Ayre<sup>118</sup>.

Yves Lasnier, par ailleurs, souligne que l'artiste Jean-Paul Mousseau a rencontré un chimiste qui l'a conseillé dans la coloration de la fibre de verre qu'il employait, nommée par le critique 'plastique translucide'. Il rapporte les propos de Mousseau à ce sujet :

'le contrôle de ma méthode restait hasardeux. Ce n'est qu'après avoir rencontré M. Longtin, chimiste spécialisé en pigmentation et peintre lui-même à ses heures, que je pus enfin me servir de pigments solubles dans le polyester. La couleur devenait partie intégrante du matériau. Par ses connaissances, Longtin m'ouvrait un champ énorme [...].'<sup>119</sup>

À la faveur des connaissances scientifiques de chimistes, des artistes ont donc adapté leur médium, diversifiant du coup ses effets esthétiques et ses possibilités techniques.

---

<sup>117</sup> Dorothy Pfeiffer, « New Canadian Art Form », *The Gazette*, 10 décembre 1960.

<sup>118</sup> Robert Ayre, « Originality and Excitement In Wesselow's 'Kaleiray' », *The Star*, 24 décembre 1960.

<sup>119</sup> Jean-Paul Mousseau cité dans Yves Lasnier, « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! », *Le Devoir*, 4 février 1961.



### 3.3.3 La relation de l'artiste avec les personnels techniques

Les commentaires critiques ont signalé que des acteurs des mondes de l'art et de l'artisanat, en plus de ceux des mondes non artistiques de la construction, de l'industrie et des communications ont assisté l'artiste lors de la réalisation de l'œuvre murale. La majorité des auteurs ont approuvé ce caractère collectif du travail artistique, mais certains ont au contraire déploré que l'artiste doive à l'occasion déléguer sa réalisation à autrui.

En premier lieu, examinons l'aide fournie à l'artiste par ses personnels techniques issus des mondes de l'art et de l'artisanat, qui poursuivent ainsi la tradition du travail artistique réalisé dans l'atelier collectif ou sur le site du chantier. Parmi eux, on compte le proche de l'artiste. Par exemple, un journaliste décrit le travail effectué par le fils de l'artiste Volodimir Moschinsky, lors de la réalisation de ses peintures murales à l'église montréalaise Church of All Nations, en 1952. Bien qu'il qualifie leur relation de « father-son team », son commentaire révèle que le fils demeure l'assistant : « Helping him [his son] restricts his art to the *ornate* trimmings surrounding the murals and on the walls.<sup>120</sup> » D'ailleurs, la figure illustrant l'article montre clairement le père qui, conformément à la tradition<sup>121</sup>, peint le visage du Christ alors que le fils à proximité prépare le fond jouxtant ce personnage (fig. B.36). Retenons aussi l'exemple de Mario Merola, que des journalistes considèrent « assisté » par Hubert van de Walle, une connaissance, lors de l'exécution de la peinture murale au centre sportif Maisonneuve, en 1960. À la différence de la précédente, la photographie accompagnant leur texte les présente tenant la maquette

---

<sup>120</sup> Clayton Sinclair, « New-Canadian Brings 'Lost' Art to Paint Murals in Church Chancel », *The Gazette*, 22 décembre 1952.

<sup>121</sup> Voir entre autres Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento : L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, p. 37-38.

dans un cas et peignant côte à côte dans l'échafaudage dans l'autre (fig. B.37)<sup>122</sup>.

Les étudiants en art de l'ÉBAM assistent également l'artiste durant la période. En 1951 et 1953, les critiques d'art Jean Dénéchaud et Conrad Langlois signalent l'aide reçue par l'artiste et professeur Armand Filion de deux élèves de son cours de sculpture, Pierre Bourassa et Jean-Pierre Boivin, lors de la création de bas-reliefs en façade de l'école Sainte-Bernadette-Soubirous, à Montréal<sup>123</sup>. De même, les étudiants Pierre Boisvert et Fernand Royal aident leur collègue lauréat Mario Merola dans la réalisation de sa peinture murale à l'hôtel de LaSalle, sous la supervision de leur professeur et artiste, précise le critique d'art Robert Ayre : « With the *co-operation* of Maurice Raymond, [...] three students [...] are *working* on it *together*, under Mr. Raymond's direction.<sup>124</sup> »

Le personnel d'atelier de l'artiste constitue une catégorie précieuse d'acteurs qui favorise sa production murale, selon les commentateurs. En 1955, le critique d'art Pierre Saucier explique le rôle du chef d'atelier Dollard Bisailon, le « contremaître » du verrier Del Brousseau, dans son atelier situé dans la nouvelle usine de verre Canadian Pittsburgh Industries, à Saint-Laurent. Fort de trente ans d'expérience « dans les verrières », le chef d'atelier « reçoit des commandes importantes » de partout au Canada, puis en discute avec l'artiste. Donc le verrier Brousseau « met au point le projet » avec lui, selon le

---

<sup>122</sup> « L'artiste montréalais, Mario Mérola... », Légende de figure, *Le Devoir*, (date inconnue) juillet 1960; et Jim Ferrabee, « Swimming Pool, Gymnasium Completed, Hockey Arena Next », *The Gazette*, 25 juillet 1960.

<sup>123</sup> Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951; et Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 102.

<sup>124</sup> Robert Ayre, « Students Enter Contest For Completion of Mural », *The Montreal Star*, 3 mai 1952.

critique<sup>125</sup>. Une figure jointe à l'article les représente d'ailleurs examinant l'esquisse du vitrail de l'église Saint-Jean-Gualbert, à Laval-sur-le-Lac. Ce médiateur s'avère important car il transige avec le commanditaire de l'œuvre et donne son avis à l'artiste.

Par ailleurs, un atelier très actif comme celui de l'artiste Claude Vermette comprenait du personnel exécutant de multiples tâches. Deux commentateurs accompagnent leur article de photographies de trois assistants ou « operator » dans son atelier : Philippe Légaré y moule des carreaux de céramique à l'aide d'une presse, Gaston Rioux les taille et Lionel Lamoureux leur applique de l'émail coloré, conformément à la conception de l'artiste y spécifie-t-on, puis les range dans un four. Quant à Vermette, il y est photographié assemblant provisoirement au sol la murale extérieure de l'école secondaire Regina Mundi, à Saint-Laurent, afin d'en vérifier l'effet final en artiste, ainsi que posant fièrement dans son grand atelier moderne bien équipé (figs. B.38-40). De sorte que ce travail collectif d'atelier permet la réalisation de toutes les étapes de production de la murale, relève l'un des auteurs<sup>126</sup>. Cette division du travail artistique, qui place Vermette en artiste composant l'œuvre, habillé en civil de surcroît, et ses assistants vêtus d'un sarrau en exécutants, correspond à l'organisation hiérarchique conventionnelle du travail d'atelier<sup>127</sup>. Avançons toutefois que cette médiatisation du travail artistique polarise cette

---

<sup>125</sup> Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 76, 94. Sur l'édifice, voir « Immeuble de la Canadian Pittsburgh Industries », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 109 (mai), 1955, p. 35-37. [Barott, Marshall, Montgomery et Merrett, architectes]

<sup>126</sup> « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine* du *Montreal Star*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 16-17; et « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 132-133.

<sup>127</sup> Voir par exemple l'organisation du travail dans l'atelier de Rubens décrite par Svetlana Alpers dans *L'atelier de Rembrandt : La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991, p. 249.

division des statuts et des tâches.

L'artiste a aussi eu recours à du personnel spécialisé extérieur à son atelier, comme le rapporte la presse, dont celui d'entreprises de vente et de pose de matériaux à usage artistique entre autres, qui est intervenu sur le chantier. Relevons l'exemple de l'ouvrier spécialisé du fabricant de la mosaïque milanaise, l'entreprise Ceramica Joo, qui a posé, en 1954, les pièces de la murale conçue par Albert Dumouchel, en façade du centre médical Brassard, à Valleyfield, selon un journaliste<sup>128</sup>. Un exemple similaire relaté par le critique d'art Rodolphe de Repentigny indique que l'exécution des mosaïques murales de Joseph Iliu, en 1955, a aussi nécessité ce type de personnel. « La mise en place se fait en quelques jours, d'une façon continue, par des ouvriers spécialisés qui travaillent sous la direction du peintre.<sup>129</sup> », écrit-il. De plus, un journaliste rapporte que le verrier André Rault a « surveillé » l'assemblage et l'installation de ses vitraux par « les spécialistes de la maison Arthur Guyot et Fils Ltée », à l'église Notre-Dame-de-la-Salette, en 1957<sup>130</sup>.

On retient que les commentateurs mentionnent divers personnels plus ou moins qualifiés en art ou en artisanat pour leur contribution au travail artistique de l'artiste, mais qu'ils soutiennent la figure cardinale de l'artiste contrôlant la conformité de sa conception.

En second lieu, signalons les personnels techniques issus des mondes non artistiques mentionnés dans les écrits. On trouve l'ouvrier spécialisé du monde de la construction et de l'industrie. Le critique d'architecture Jacques Varry et un journaliste établissent que plusieurs maçons ont entièrement réalisé l'agencement de briques qui forme la murale

---

<sup>128</sup> « Du nouveau et du beau à Valleyfield », *La Gazette* (Huntingdon), 29 avril 1954.

<sup>129</sup> Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

<sup>130</sup> « Vitraux installés à l'église Notre-Dame-de-la-Salette », *La Presse*, 2 février 1957.



extérieure du centre M<sup>gr</sup> Pigeon, esquissée par l'artiste Maurice Savoie. Ils y voient une « technique inusitée », car Savoie a précisément conçu son œuvre « de façon à être réalisée par les maçons ». Varry ajoute que Savoie a fait cela « au lieu de l'exécuter lui-même », pointant ainsi la délégation par l'artiste d'une partie de la production à autrui<sup>131</sup>. D'autres ouvriers ont permis à Joseph Iliu de terminer une murale extérieure en posant de lourds panneaux de granit noir travaillés par lui en bas-reliefs. Ce qu'un journaliste explique ainsi : « with a crew of men, he took three weeks to ease them into place above the Toronto-Dominion entrance<sup>132</sup> », une banque du centre-ville montréalais. Ce travail colossal y apparaît impossible à réaliser par l'artiste seul. Pour sa part, la critique d'art Irene Kon signale le personnel de l'usine ontarienne de cuisinière Electro Porcelain Limited, avec qui Claude Vermette s'est associé afin de manufacturer certains de ses carreaux et briques de céramique<sup>133</sup>. Cet artiste a donc transigé tant avec le personnel d'une manufacture qu'avec celui de son propre atelier.

Par ailleurs, l'artiste Robert LaPalme s'est adjoint un professionnel travaillant pour le commanditaire du monde des communications, selon un journaliste. Il a sollicité la contribution de journalistes au cours du processus de réalisation de la murale, en 1951, au Cercle des journalistes de Montréal. Après avoir demandé leur historique à huit quotidiens montréalais en vue de les y représenter, LaPalme a obtenu que des membres du Cercle et leurs épouses consacrent une bonne somme de travail, soit 250 heures de coupe des cartons de son esquisse. La photographie jointe au texte montre d'ailleurs trois

---

<sup>131</sup> Jacques Varry, « Centre M<sup>gr</sup> Pigeon, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 172 (août), 1960, p. 39; et « Centre Monseigneur Pigeon », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 2 (novembre-décembre), 1960, p. 9.

<sup>132</sup> « Sculptured Panels Reveal Quebec's Culture and History », *The Montreal Star*, 5 mai 1961.

<sup>133</sup> Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 360.



femmes découpant des formes en papier que l'artiste assemble au mur<sup>134</sup>.

Malgré ce discours de réception favorable aux diverses catégories d'acteurs ayant aidé l'artiste à mener à bien son projet, sans pour autant altérer son autorité d'auteur, un critique d'art et des artistes ont au contraire critiqué la réalisation de l'œuvre murale par autrui. Rodolphe de Repentigny modifie par exemple sa position deux ans seulement après son approbation des mosaïques murales abstraites de Joseph Iliu exécutées par des ouvriers et appuie plutôt le fait que Jean-Paul Mousseau réalise ses panneaux en fibre de verre sans l'obligation de travailler aux « projets de *décoration murale* dont l'artiste ne peut que concevoir indirectement la réalisation<sup>135</sup> ». En ce sens, l'artiste Adrien Vilandré, cité par un critique d'architecture, donne de l'importance au fait qu'il ait lui-même réalisé la mosaïque murale de cailloux à l'usine Canadian Technical Tape : « Mon œuvre [...] reste entièrement de mon exécution. »<sup>136</sup>, et ce, au contraire de la mosaïque mexicaine installée par du personnel de soutien d'après le carton de l'artiste, selon lui. De même, l'artiste Albert Cloutier témoigne dans *RAIC Journal* de sa décision de peindre seul sa grande murale intérieure à l'hôtel Reine-Élisabeth<sup>137</sup>.

En somme, la réalisation de l'œuvre murale durant la période est souvent décrite par le critique d'art et d'architecture, l'artiste ou le journaliste en nommant les catégories d'acteurs de son réseau de collaboration : l'artiste, l'architecte et le personnel de soutien, dont l'artiste-artisan, le scientifique et les personnels techniques, ainsi que les modes de

---

<sup>134</sup> « Gazette in collage... », Légende de figure, *The Gazette*, 16 janvier 1951.

<sup>135</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957.

<sup>136</sup> Adrien Vilandré cité dans Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 50.

<sup>137</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 256.

relation qu'entretiennent ces participants entre eux : la « collaboration » entre l'artiste et l'architecte et celle entre artistes ou l'assistance technique du personnel de soutien à l'artiste. Les commentateurs expliquent de plus l'aide diversifiée reçue par l'artiste lors de ce travail artistique par des acteurs de mondes artistiques et non artistiques. Du monde de l'art, retenons le savoir artistique et technique partagé par l'autre artiste dans leur murale commune ou le savoir-faire artisanal livré par l'autre artiste. Des mondes de l'art et de l'artisanat, notons le travail ou le savoir-faire technique offert par le proche de l'artiste, l'étudiant en art ou le personnel d'atelier de l'artiste, ou encore par l'ouvrier spécialisé dans la pose du matériau artistique. Du monde de la science, il s'agit du savoir technologique communiqué par le chimiste; des mondes de la construction et de l'industrie, du savoir-faire technique fourni par l'ouvrier spécialisé, et du monde des communications, celui du journaliste. Rappelons que dans la presse seules les relations artiste-architecte et entre artistes ressortissent de la collaboration, ce qui démarque clairement celui qui crée avec l'artiste de celui qui l'assiste. Ainsi, le discours critique des années cinquante rend compte du travail collectif nécessité par la production de l'œuvre murale publique et, sauf exceptions, le reconnaît comme un apport. Et cela, sans remettre en question la figure cardinale de l'artiste, loin s'en faut, car il le pose comme participant à la création de la murale ou la supervisant.

### **3.4 La figure double du « muraliste » : la figure d'artiste d'avant-garde en tension avec celle d'artiste professionnel**

La figure centrale de l'artiste a été nommée « muraliste » dans la presse au cours de la période. Cette désignation témoigne de l'attribution à l'artiste muraliste d'une expertise

spécifique liée à la production de l'œuvre murale par le monde de l'art public. Ce dernier lui reconnaît alors un statut d'artiste, dont la figure se révèle double dans les écrits. Nous avons observé en effet qu'ils mettent en tension la figure de l'artiste d'avant-garde ou moderne, aussi connue sous celle de l'artiste bohème, dont la sociologue de l'art Nathalie Heinich a traité<sup>138</sup>, avec la figure traditionnellement opposée de l'artiste professionnel, que nous avons appelé la figure de l'artiste entrepreneur dans notre étude de maîtrise<sup>139</sup>, dont l'identité sociale et professionnelle a été analysée par la sociologue Raymonde Moulin<sup>140</sup>. Les commentaires discutent de la figure double du muraliste en caractérisant l'artiste avant-gardiste par sa novation artistique et sa fonction sociale, et l'artiste professionnel par sa professionnalisation en cours, abordant sa formation, la valeur symbolique de son travail artistique et les honneurs reçus. Cette figure du muraliste correspond à la figure du professionnel intégré d'Howard Becker. Fait notable, elle préfigure celle d'artiste humaniste et professionnel des années soixante au Québec identifiée par Francine Couture<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> Nathalie Heinich, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>139</sup> L'artiste Mario Merola y incarne cette figure de l'artiste entrepreneur, dans Danielle Doucet, « 2.1 L'œuvre murale de Mario Merola au centre sportif Maisonneuve (1960) », dans « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 52-103; et « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis : Les œuvres murales non commémoratives », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 2, 1998, p. 57-61.

<sup>140</sup> Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste » [1983], dans *De la valeur de l'art : Recueil d'articles*, p. 91-106, Paris, Flammarion, 1995.

<sup>141</sup> Francine Couture, « Identités d'artiste », dans *Déclics : Art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai au 31 octobre 1999; Québec, Musée de la civilisation, 26 mai au 24 octobre 1999), sous la dir. de M-C. De Koninck et P. Landry, Québec-Montréal, Musée de la civilisation-Musée d'art contemporain de Montréal-Fides, 1999, p. 53-57.

### 3.4.1 Le statut de muraliste

Il se dégage des observations recueillies l'attribution d'un statut disciplinaire particulier à l'artiste pratiquant l'œuvre murale. Certains auteurs l'ont désigné *muraliste* ou *décorateur* et d'autres ont mentionné sa qualité d'*expert* ou de *spécialiste* de la décoration murale ou de l'intégration de l'art à l'architecture.

Les critiques d'art Rodolphe de Repentigny, Paul Gladu, Robert Ayre, Dusty Vineberg, Donald W. Buchanan et J. A. Norman, en plus de commentateurs de la revue d'architecture *ABC* et de journalistes de *La Presse* et du *Star*, ont soutenu ce statut spécifique de *muraliste* ou de *peintre-muraliste*<sup>142</sup>. Ils l'ont attribué aux artistes Mario Merola et Joseph Iliu en particulier, ainsi qu'à Alfred Pellán, York Wilson, Adrien Vilandré et Louis Archambault. Discutant de la pratique de Merola par exemple, un journaliste le reconnaît comme tel : « Plusieurs travaux importants ont fait connaître ce muraliste<sup>143</sup> » et Paul Gladu l'associe à d'autres artistes : « nos peintres muralistes -

---

<sup>142</sup> Dans l'ordre : Rodolphe de Repentigny, « Deux aspects du style international », 22 octobre 1955, « L'art au service de la cité », 5 novembre 1955, et « À l'Île Ste-Hélène : Petite mythologie contemporaine et recherches formelles de Merola », *La Presse*, 19 février 1959; Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958; Robert Ayre, « Exhibition of Muralist's Art - Some Observations », *The Star*, 23 novembre 1957; Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958; Donald W. Buchanan, « New Murals in Canada », *Canadian Art*, vol. 10, n° 2 (hiver), 1953, p. 65; J. A. Norman, « Louis Archambault », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 353; Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 51; la rédaction d'*ABC* dans Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 54; « Relief et couleurs », *Légende de figure*, *La Presse*, 20 décembre 1958; « Mario Merola, peintre muraliste montréalais... », *Légende de figure*, *La Presse*, 17 février 1959; « Le jeune peintre-muraliste montréalais Mario Merola... », *Légende de figure*, *La Presse*, 22 août 1959; et « New Methods in Mural Art Lecture Topic », *The Star*, 24 octobre 1955.

<sup>143</sup> « Plusieurs travaux importants ont fait connaître ce muraliste », *La Presse*, 19 février 1959.



Pellan, York Wilson... et Merola<sup>144</sup>». Notons d'ailleurs que York Wilson se qualifie lui-même de muraliste dans son article publié dans *Canadian Architect*<sup>145</sup>. Ajoutons que ce statut de muraliste était en usage ailleurs au Canada, puisqu'il est également attribué par la presse artistique canadienne à des artistes y ayant alors produit des murales<sup>146</sup>. Par ailleurs, Mario Merola et Alfred Pellan sont favorablement désignés *décorateurs* par les critiques d'art Guy Viau, Pierre Saucier et Jean Sarrazin<sup>147</sup>.

Des artistes ont aussi vu leur expertise dans la production de la murale reconnue par des critiques d'art et des journalistes en étant appelés *expert* ou *spécialiste*. Pour Paul Gladu, Joseph Iliu possède « une main experte » dans ce « genre » de production, étant « un artiste complet, familier avec l'architecture, la *décoration*, les matériaux<sup>148</sup> ». De même, un journaliste présente Umberto Bruni en « expert » de la peinture murale. Gladu mentionne aussi qu'Alfred Pellan est un « spécialiste » de ce « genre » et des journalistes considèrent Claude Vermette également « spécialiste » dans le travail d'*intégrer l'art à l'architecture*. Par ailleurs, Rodolphe de Repentigny voit en Stanley Cosgrove « un des

---

<sup>144</sup> Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

<sup>145</sup> York Wilson, « Salvation Army Headquarters, Toronto, Comprehensive Presentation: The Problem of Relating Mural Decoration... », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 5 (mai), 1957, p. 44.

<sup>146</sup> Donald W. Buchanan, « Contemporary Mural Paintings from Western Canada: To Create a Livable Space », *Canadian Art*, vol. 11, n° 1 (automne), 1953, p. 29; et Bertram Charles [B. C.] Binning, « Mosaics: Vancouver to Venice and Return », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 253, 257.

<sup>147</sup> Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 40; Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958; et Jean Sarrazin, « Rétrospective Pellan », *La Presse*, 14 janvier 1961.

<sup>148</sup> Paul Gladu, « Quelques notes sur l'art : Robert LaPalme, Josif Iliu, Alfred Pellan, L'actuelle, Au musée des Beaux-Arts », *Notre Temps*, 31 décembre 1955.



seuls fresquistes » à Montréal<sup>149</sup>. La critique reconnaît de plus la rare expertise des verriers Del Brousseau, Guido Nincheri, Vincent Poggi et Max Ingrand<sup>150</sup>.

### 3.4.2 L'artiste d'avant-garde : la novation artistique et la fonction sociale du muraliste

Une première facette de la figure double du muraliste est incarnée par l'artiste d'avant-garde ou moderne dans les écrits. Nous y avons relevé la représentation d'un artiste à la fois novateur et impliqué dans sa société. Outre les modes d'insertion sociale de l'artiste signalés avant : son identité nationale canadienne, québécoise ou montréalaise et son identité de genre représenté en homme fort ou en femme fragile, son identité sociale spécifique au statut de muraliste a été définie dans le discours par sa « fonction » ou son « rôle » social d'artiste soutenant la démocratisation de l'art. Les critiques d'art ont retenu les artistes Stanley Cosgrove, Jean-Paul Mousseau, Mario Merola, Claude Vermette et Alfred Pellan pour leur contribution à la société au travers de leur rapport à l'architecture. Certains ont aussi été perçus défendant une esthétique ou une technique novatrice, témoignant d'une figure d'artiste engagé tant socialement qu'artistiquement.

L'examen des textes montre que les critiques d'art Rodolphe de Repentigny, Robert Ayre

---

<sup>149</sup> Dans l'ordre : « Travaux d'artistes du Québec dans une décoration d'immeuble », Journal non identifié, 2 novembre 1957; Paul Gladu, « Quelques manifestations de la peinture contemporaine », *Notre Temps*, 4 janvier 1958; « Claude Vermette : Marier l'art et l'architecture », *La Presse*, 28 octobre 1960; « Une nouvelle réalisation de Claude Vermette », *Le Devoir*, (date inconnue) octobre 1960; et Rodolphe de Repentigny, « On offre un mur à Cosgrove », *La Presse*, 19 septembre 1953.

<sup>150</sup> Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 94, 76; Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955; et « Window Art Is Staging Revival », *The Montreal Star*, 19 février 1957.

et Paul Gladu ont attribué de manière récurrente cette fonction sociale à l'artiste pratiquant la murale. Tous trois le soulignent d'ailleurs en discutant de Stanley Cosgrove. Ayre cite Cosgrove qui affirme que le grand art survient lorsque l'artiste : « 'feels that he is serving' »<sup>151</sup>. Gladu considère, lui, que l'activité, la fonction et la place de l'artiste qui œuvre en contexte architectural sont alors clairement définies<sup>152</sup>. Pour de Repentigny, cela permet aux artistes « d'affirmer concrètement leur rôle dans la cité »<sup>153</sup>.

Rodolphe de Repentigny reprend cette idée en 1954 et 1956 en proposant le modèle contemporain d'artistes abstraits européens adhérant au Groupe Espace, formé rappelons-le peu avant, en 1953. Il cite à cet effet André Bloc, qui vante le travail collectif afin de « 'prendre part à la vie' », et pose Victor Vasarely en figure d'artiste impliqué socialement pour cela : « un des plus zélés propagandistes ». S'adressant aux artistes d'« avant-garde » d'ici, ceux qui selon lui ont affirmé la nécessité pour l'art de participer plus activement au développement de la ville, de Repentigny leur lance cet appel : il faut qu'ils en soient aussi des « propagandistes déterminés »<sup>154</sup>. Ajoutons qu'en 1954, Roger Bordier du Groupe Espace souligne en ce sens l'engagement de l'artiste allant « vers le mur, vers l'extérieur, vers l'architecture, donc vers la société »<sup>155</sup>. En 1958, de Repentigny trouve en Jean-Paul Mousseau l'artiste qui répond à ses attentes, à son *horizon d'attente*

---

<sup>151</sup> Stanley Cosgrove cité dans Robert Ayre, « Conversation about Orozco: Stanley Cosgrove and Robert Ayre », *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 65.

<sup>152</sup> Paul Gladu, « Le départ de Cosgrove », *Notre Temps*, 28 novembre 1953.

<sup>153</sup> Rodolphe de Repentigny [alias François Bourgogne], « Des murs pour Cosgrove! », *L'Autorité*, 25 juillet 1953.

<sup>154</sup> André Bloc cité dans Rodolphe de Repentigny, « L'œuvre doit avoir un destin 'vrai' », 24 décembre 1954, et « Pour dépasser l'âge nutritif », *La Presse*, 21 juillet 1956.

<sup>155</sup> Roger Bordier, « L'art est un service social », *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 14.

dirait Hans Robert Jauss<sup>156</sup>. Il écrit :

S'il est un peintre à Montréal qui donne une démonstration pratique de la contribution importante que peuvent apporter les artistes à l'aspect de notre ville, c'est bien Jean-Paul Mousseau. [...] Il ne lui suffit pas de se projeter sur un petit rectangle de toile, et d'y limiter son monde; il a le besoin généreux de modifier son ambiance, d'en faire une création à l'échelle humaine, enrichissante.<sup>157</sup>

L'année suivante, il note que sa « capacité d'invention » est « captivée par des tâches à l'échelle urbaine » et que sa peinture de chevalet devient alors secondaire<sup>158</sup>. Liée à ce projet social, l'esthétique abstraite novatrice pratiquée par Mousseau fait donc de lui, paraphrasant le critique, un modèle d'artiste d'avant-garde ou propagandiste. Mentionnons par ailleurs que d'autres critiques d'art et des journalistes ont reconnu en Mousseau un artiste innovateur, un chercheur. René Chicoine parle d'un « pionnier » dans ses « recherches en ce domaine nouveau » du vitrail en fibre de verre. Yves Lasnier en souligne le caractère « révolutionnaire ». Et Paul Gladu fait valoir qu'en « artiste moderne », il a « risqué sa réputation dans toutes sortes d'expérience »<sup>159</sup>.

À l'instar de de Repentigny, Robert Ayre rend compte de la position européenne en citant Paul Damaz à propos de la fonction sociale des artistes : « it is they who must *struggle*

---

<sup>156</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>157</sup> Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958.

<sup>158</sup> Rodolphe de Repentigny, « Un peintre devenu architecte et un graveur devenu peintre », *La Presse*, 4 mars 1959.

<sup>159</sup> Dans l'ordre : René Chicoine, « Un pionnier », *Le Devoir*, 11 mars 1959; Yves Lasnier, « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! », *Le Devoir*, 4 février 1961; et Paul Gladu, « Jean-Paul Mousseau au Musée des Beaux-Arts : Un peintre qui sort des sentiers battus », *Le Petit Journal*, 12 février 1961. Voir aussi Françoise de Repentigny, « Mousseau, magicien de la couleur et de la forme », *Le Devoir*, 18 avril 1960; « Exposition des œuvres récentes de Mousseau », *Le Devoir*, 28 février 1959; « Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau », *Le Devoir*, 10 mars 1960; et « Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux », *La Presse*, 21 mars 1960.

for art to become once again an important element in our lives'<sup>160</sup>». En 1958, Ayre trouve aussi son artiste modèle émergeant correspondant à son horizon d'attente, abstrait de surcroît : Mario Merola. Il explique que Merola ne croit plus à la peinture de chevalet, qu'il veut participer intensément à l'architecture : «I believe in the building'<sup>161</sup>».

Paul Gladu, pour sa part, apprécie que « la faculté créatrice [aille] de pair avec la conscience<sup>162</sup> » chez Claude Vermette et le qualifie de « créateur authentique », d'« artiste volontaire ». Il le pose ainsi en figure d'artiste engagé tant dans la création que dans la société. Par ailleurs, Irene Kon relève la vision sociale de cet artiste : « his deep desire to create a climate in which he and other artists and designers will be able to contribute their talents and skills to the development of a Canadian culture<sup>163</sup> ». Elle voit en Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau des innovateurs, une qualité à laquelle elle associe la recherche, l'expérimentation et le développement de la céramique murale. Le critique d'architecture W. E. Greening abonde en ce sens et considère Vermette un « leader » dans l'innovation de ce médium<sup>164</sup>. C'est aussi en ces termes que Ayre, de Repentigny et Dorothy Pfeiffer entre autres critiques d'art et des journalistes jugent Vermette<sup>165</sup>.

---

<sup>160</sup> Nous soulignons. Paul Damaz, auteur de l'ouvrage *Art in European Architecture / Synthèse des arts* (1956), cité dans Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956.

<sup>161</sup> Mario Merola cité dans Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 261. Voir aussi Robert Ayre, « Observations on a Mural And Some New Exhibitions », *The Montreal Star*, 21 juin 1958.

<sup>162</sup> Paul Gladu, « Quelques phénomènes de vitalité artistique », *Notre Temps*, 24 décembre 1955.

<sup>163</sup> Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 360.

<sup>164</sup> W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39-40.

<sup>165</sup> Dans l'ordre : Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 102, et « Claude Vermette's New Tiles », *The Star*, 21 février 1959; Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957; Dorothy Pfeiffer, « 'Orientation 59' », 21 février



En 1958, Paul Gladu cite Alfred Pellan discutant de cette fonction sociale. Pellan souhaite que nombre d'artistes aient comme lui la possibilité de réaliser des murales, et ainsi : « 's'intégrer d'une façon heureuse et normale à la société dans laquelle ils ont le droit de prendre une part active et constructive'<sup>166</sup> ». D'autres artistes voient leur qualité d'innovateur ou d'inventeur soulignée : le mosaïste Joseph Iliu, les céramistes Maurice Savoie et Adrien Vilandré, les verriers Max Ingrand, André Rault et Eric Wesselow.

Par son implication sociale, le muraliste participe de la figure de l'artiste d'avant-garde, et ce, d'autant plus qu'il y allie la novation artistique, comme le discours critique en fait état. La figure du muraliste s'y avère être celle de l'artiste libre et original, du véritable artiste ou de l'artiste authentique, voire de l'artiste innovateur ou d'avant-garde. Rappelons la défense du respect de la personnalité de l'artiste et de sa liberté d'expression vue précédemment à propos des contraintes du thème et du matériau. Ces valeurs de liberté et d'originalité caractérisent l'artiste moderne produisant à l'âge démocratique, dirait la sociologue de l'art Nathalie Heinich, qui participe de la figure de l'artiste d'avant-garde<sup>167</sup>. Cette figure d'avant-gardiste ne correspond toutefois qu'en partie à celle paradoxale du muraliste, car elle se double de celle de l'artiste professionnel.

---

1959, et « Claude Vermette », *The Gazette*, 21 mai 1960; « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959; « Claude Vermette : Marier l'art et l'architecture », *La Presse*, 28 octobre 1960; « Une nouvelle réalisation de Claude Vermette », *Le Devoir*, (date inconnue) octobre 1960; « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *Le Devoir*, 14 mai 1960; et « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *La Presse*, 14 mai 1960.

<sup>166</sup> Alfred Pellan cité dans Paul Gladu, « Quelques manifestations de la peinture contemporaine », *Notre Temps*, 4 janvier 1958.

<sup>167</sup> Nathalie Heinich, « L'artiste engagé », dans *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, chap. 16, p. 302-316, Paris, Gallimard, 2005.



### **3.4.3 L'artiste professionnel : la professionnalisation du muraliste**

Une seconde facette de la figure du muraliste est représentée par la figure de l'artiste professionnel. Outre sa spécialisation reconnue par son statut de muraliste, on a relevé auparavant dans le discours de réception certains modes d'insertion professionnelle, tel sa formation spécifique considérée lacunaire, ainsi que l'offre de travail par la commande de la murale, sa valeur économique et la condition économique de l'artiste jugées précaires. Les commentateurs ont aussi abordé d'autres aspects de la professionnalisation du muraliste : la valeur symbolique de son travail artistique, avec son image de professionnel, et sa reconnaissance par les honneurs, tel le prix dédié et les éloges. Pour eux, l'effet combiné de conditions d'exercice de cette pratique professionnelle a accru d'autant le développement de la carrière du muraliste.

#### **La formation**

Revenons d'abord sur la formation du muraliste. L'analyse du discours critique met en lumière deux types de formation professionnelle : l'une académique, l'autre pratique en atelier avec un expert qui s'avère traditionnelle. La formation académique apparaît limitée, mais disponible au travers de cours spécialisés offerts par des institutions artistiques montréalaises reconnues : l'École d'art du MBAM, avec l'enseignement de la peinture murale par l'artiste Eldon Grier formé auprès du muraliste mexicain Diego Rivera, selon des journalistes; et l'ÉBAM, avec celui de la fresque italienne par Stanley Cosgrove, informé par ailleurs des positions esthétique et sociale du muraliste mexicain José Clemente Orozco qu'il a aidé, et par Umberto Bruni, en plus du cours Composition

décorative sur la décoration murale par Maurice Raymond<sup>168</sup>. Les enseignements de Raymond et de Cosgrove sont d'ailleurs considérés déterminants dans l'orientation « muraliste » de l'artiste Mario Merola par le critique d'art Robert Ayre et des journalistes<sup>169</sup>.

En complément s'ajoute la voie coutumière du voyage d'études, du tour en Europe ou au Mexique en particulier. On observe par ailleurs que les informations biographiques fournies dans les commentaires témoignent d'une formation artistique générale dispensée par des institutions locales, nationales ou internationales reconnues chez la majorité des artistes créant alors des murales. Ce qui les inscrit dans une figure d'artiste professionnel.

### **La valeur symbolique du travail artistique**

La disponibilité du travail par la commande, une condition d'exercice de l'activité professionnelle, a défrayé la chronique au cours de la période, on l'a vu. La valeur symbolique de ce travail artistique y a aussi été évaluée au regard des régimes d'activité vocationnel ou professionnel de l'artiste moderne, tel que définis sociologiquement par Nathalie Heinich<sup>170</sup>. Le muraliste s'avère une figure professionnelle ou entrepreneuriale.

---

<sup>168</sup> Dans l'ordre : « Conférence sur la décoration murale », *La Presse*, 26 février 1949; « Architecture et peinture : Considérations de M. Eldon Grier sur la fresque à notre époque », *La Presse*, 2 mars 1949; « Cosgrove Conducts Classes in Fresco », *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 66; Robert Ayre, « Conversation about Orozco: Stanley Cosgrove and Robert Ayre », *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 60-65; Rodolphe de Repentigny, « On offre un mur à Cosgrove », *La Presse*, 19 septembre 1953; et Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957.

<sup>169</sup> Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; « Plusieurs travaux importants ont fait connaître ce muraliste », *La Presse*, 19 février 1959; et « Les réalisations de Mario Merola », *Le Devoir*, 25 février 1959.

<sup>170</sup> Nathalie Heinich, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 66-68, 123-125.

Retenons tout de même deux cas témoignant d'une rare figure purement vocationnelle d'artiste relevés dans la presse. Un premier cas, Stefan Kontski, est présenté par John Ayer en artiste voué à la peinture murale religieuse, en 1952 : « single-minded *devotion* to art » (fig. B.41). Ayer en décrit le dénuement extrême :

Money doesn't matter to [him]. He doesn't want a car, an eight-hour-day or a refrigerator. He never goes to the movies and he's quite content to wear an old suit of clothes. [He] spends most of his time in a church [...]. Unmarried and living in a small room [...]. Working far into the night, he thinks only of his art.<sup>171</sup>

Un second cas concerne le rôle d'épouse et de mère de l'artiste Dorothy Cole Ruddick signalé par le critique d'art Robert Ayre. Pour lui, ses peintures murales exécutées bénévolement au Montreal Children's Hospital constituent : « a labour of love. As a mother, and the wife of a doctor, she has a sympathetic understanding of children and hospitals [...] she painted the murals as a gift, the hospital buying the materials.<sup>172</sup>»

À la différence de la vocation, le professionnalisme ou l'entrepreneurship de l'artiste a été suggéré dans le discours par la mention de son efficacité lors du « travail » artistique et son allure professionnelle. Ce qui installe une toute autre figure d'artiste, combinant à la fois celle du professionnel, de l'entrepreneur, et du travailleur ajouterait le sociologue Pierre-Michel Menger<sup>173</sup>. Par exemple, le critique d'art Paul Gladu associe la « grande puissance de travail » et l'« ambition du créateur » chez Claude Vermette, et vante « l'efficacité du travail » de Mario Merola, qu'il qualifie de « travailleur acharné et sin-

---

<sup>171</sup> John Ayer, « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952.

<sup>172</sup> Robert Ayre, « The Two Worlds of Dorothy Cole Ruddick », *The Montrealer*, (date inconnue) novembre 1956, p. 49.

<sup>173</sup> Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

cère ». Un journaliste discute, lui, du démarchage effectué par Joseph Iliu, cherchant des contrats : « to sell 'modern art' to modern builders ». D'autres proposent la figure entrepreneuriale d'André Rault qui « dirige » « l'entreprise » Les Vitraux d'Art E. Rault et celle de diplomate du verrier Max Ingrand<sup>174</sup>. Un autre pose celle double de Jean-Paul Mousseau, qui allie la face rebelle du bohème à celle déterminée du professionnel :

Mousseau n'a rien de l'apparence éthérée de l'artiste à la mine pâlotte [...]. C'est un réaliste. Il sait où il va. Il va où il veut.

Costaud, un menton volontaire caché sous une barbe touffue, il est le prototype de la virilité. Direct et franc jusqu'à la brutalité, [il] ne se fait pas d'illusions sur sa valeur d'artiste : il a du talent, il le sait; il a de la technique, il s'en sert au meilleur de sa connaissance. Point.<sup>175</sup>

L'artiste Albert Cloutier, quant à lui, s'insurge contre la représentation de l'artiste bohème au profit de celle industrielle de l'artiste professionnel : « Of course there are lazy artists, but very few good ones are that! They are industrious, mostly organized and reliable and questioning people.<sup>176</sup> » L'architecte Gilles Vilandré appelle d'ailleurs cette figure d'artiste professionnel. En effet, Rodolphe de Repentigny le cite soutenant que l'artiste doit « 's'imposer' dans la société », « ne plus 'vivre en marge' » et « faire de l'argent »<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Dans l'ordre : Paul Gladu, « Quelques phénomènes de vitalité artistique », *Notre Temps*, 24 décembre 1955, et « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958; « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955; Vitraux installés à l'église Notre-Dame-de-la-Salette », *La Presse*, 2 février 1957; et Haldis Jorgensen, « Pow Camp 'Arts' School: Artist Ingrand Used Chapel For 'Survival' », *The Gazette*, 19 février 1957.

<sup>175</sup> « Le peintre Mousseau collabore à la décoration de son collègue », *La Patrie*, 30 mars 1958.

<sup>176</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 257.

<sup>177</sup> Gilles Vilandré cité dans Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.



### Les honneurs : le prix dédié et les éloges

Outre la valeur économique et symbolique de son travail, la reconnaissance professionnelle du muraliste se concrétise par les honneurs. En témoigne la création d'un prix canadien dédié au praticien de la relation art-architecture, la Médaille des arts alliés, par l'Institut royal d'architecture du Canada, en 1953. Le premier lauréat est Armand Filion. La médiatisation de l'obtention de son prix se révèle très grande<sup>178</sup>. Retenons seulement l'allocution du président de l'Institut lors de cette cérémonie : « By awarding [...] a medal to an artist engaged in some artistic endeavour which has a relation to building, we hope to *pay tribute* not only to him but to other members of his own profession [...].<sup>179</sup> » En 1958, c'est au tour de Louis Archambault d'être honoré de cette médaille<sup>180</sup>. On constate que la valeur méritoire de l'obtention de ce prix dédié a promu la carrière de Filion et d'Archambault, comme l'ont d'ailleurs fait les prix des concours de murales remportés par Archambault, Mario Merola, York Wilson et Alfred Pellan. Cela a concouru au développement de leur carrière de muraliste, la médiatisation du prix devenant une composante récurrente des courtes biographies accompagnant encore les commentaires longtemps après son attribution.

---

<sup>178</sup> « Un sculpteur montréalais à l'honneur : L'Institut royal d'architecture décerne une médaille à M. Armand Filion », Communiqué, Toronto, 22, (PCf), *La Presse*, 23 avril 1953; « Récompense à un créateur dans l'enseignement de la sculpture : M. Armand Filion reçoit la médaille de l'Institut d'architecture pour les arts alliés à cette profession », *Le Devoir*, 8 mai 1953; Conrad Langlois, « L'art dans l'industrie : 2 Canadiens-Français de Montréal l'emportent sur les artistes de tout le pays : Le souci de la forme, une préoccupation qui nous vient de la plus haute antiquité », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 65; Rodolphe de Repentigny, « Un sculpteur parmi nous », *La Presse*, 25 avril 1953; Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 97; et « Le sculpteur Armand Filion honoré par les architectes », *Légende de figure*, *La Presse*, 27 avril 1953.

<sup>179</sup> Nous soulignons. « The Annual Dinner, Forty-Sixth Assembly », *RAIC Journal*, vol. 30, n° 5 (mai), 1953, p. 121.

<sup>180</sup> « The Allied Arts Medal of the Royal Architectural Institute of Canada », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 6 (juin), 1958, p. 216.



Outre le prix, les propos élogieux écrits par les auteurs à l'endroit du muraliste ont aussi soutenu sa réputation, reconnaissant sa grandeur par son talent, sa célébrité, ou les deux, des caractéristiques du statut moderne d'artiste « élite », selon Nathalie Heinich<sup>181</sup>. De sorte que la mention des honneurs dans la presse journalistique, artistique et architecturale a mis les artistes Louis Archambault, Armand Filion, Max Ingrand, Mario Merola, Alfred Pellán, Claude Vermette et York Wilson à l'avant-plan, concourant à établir leur réputation d'artiste professionnel au sein du monde de l'art public, et ce, au plan local ou national, voire international dans les cas d'Archambault, Ingrand, Pellán et Vermette.

Ainsi, l'attribution du statut spécifique de muraliste par la critique rend compte de la représentation de la figure double d'artiste qu'elle véhicule : celle d'artiste moderne et d'avant-garde, de par sa contribution sociale et son art novateur, et d'artiste professionnel, de par sa professionnalisation en cours.



Enfin, les écrits font état de la coopération entre diverses catégories d'acteurs et de leur contribution respective, leur *faisceau de tâches* dirait Howard Becker, au travail artistique de réalisation de l'œuvre murale au côté de l'artiste. Cette action collective a été considérée une « collaboration » lorsqu'elle impliquait l'architecte et l'autre artiste reconnu comme tel. Mais on observe que cette expression de la modalité relationnelle leur était réservée, car les autres acteurs qui ont œuvré avec l'artiste ont plutôt été reçus en tant que personnel de soutien, à savoir : l'artiste-artisan, le scientifique et les

---

<sup>181</sup> Nathalie Heinich, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

personnels techniques : le proche de l'artiste, l'étudiant en art, le personnel d'atelier de l'artiste et celui spécialisé extérieur à son atelier, l'ouvrier spécialisé du monde de la construction et de l'industrie, et le journaliste. Ces acteurs du réseau de collaboration de l'artiste participent alors au monde de l'art public, leur monde étant à son intersection. Ce sont les mondes de l'art, de l'artisanat (métiers d'art/design) et de l'architecture, en plus de ceux non artistiques de la science, de la construction, de l'industrie et des communications.

Nous avons constaté que la collaboration artiste-architecte, par ailleurs vivement souhaitée par l'artiste et le critique, correspond au modèle conventionnel en vigueur en Europe et aux États-Unis à l'époque, soit une relation souvent répétitive basée sur la confiance, à laquelle s'ajoute une pluralité d'autres relations survenues à la faveur de la réputation de l'artiste et de ses réalisations. Ce qui contribue au développement de sa carrière. La figure du « muraliste » incarne d'ailleurs en partie cet artiste professionnel ou entrepreneur intégré à de riches réseaux de collaboration avec des architectes, en plus du travail avec son personnel de soutien. Par ailleurs, des artistes ont émis des réserves sur la qualité de leur relation avec l'architecte et du respect de leur individualité, alors que d'autres ont plutôt revendiqué leur participation à la programmation de la murale lors de la programmation architecturale ou, selon l'expression courante, dès le début, dès le départ ou dès la conception de l'édifice, comme le faisaient alors des artistes européens, étasuniens et canadiens, mais sans succès. Des critiques ont d'ailleurs rendu compte de la scène internationale contemporaine de l'art public et l'ont alors proposée en modèle. Et cela, au contraire de confrères et d'artistes qui perpétuaient le modèle traditionnel du rapport artiste-architecte de la cathédrale gothique, dans la foulée du mouvement Arts and Crafts puis du Bauhaus.

Outre l'artiste professionnel ou entrepreneur, la figure du muraliste incarne celle de

l'artiste moderne d'avant-garde par son implication sociale au travers de l'architecture et par sa novation artistique. Cette figure double du muraliste correspond à la figure du professionnel intégré de Becker.

Enfin, dans les années cinquante, les commentateurs ont témoigné du fait que de nombreux acteurs formant un monde de l'art public, en particulier l'artiste, l'architecte et le commanditaire partageaient des *conventions*, un *horizon d'attente social* en somme, et qu'ils en remirent certaines en question, lorsqu'ils interagissaient en vue de produire l'œuvre murale. Ces conventions se révèlent être de l'ordre de la procédure, de ses modèles et du langage. De plus, des valeurs symboliques ayant la force de la convention ont construit par l'écrit l'identité duale de l'artiste muraliste, à savoir : l'expression moderne de sa liberté, de sa subjectivité, de son originalité et la valeur professionnelle de son travail artistique. Par ailleurs, la valeur nationale attribuée à l'occasion à sa murale a pu différer de son identité propre, considérée plus souvent urbaine que nationale.

En plus de représenter ce réseau de collaboration en interaction et ses conventions, ces auteurs ont discuté de l'objet même qu'est l'œuvre murale. Ils ont alors abordé sa relation spécifique avec l'édifice moderne et les conventions qui ont défini sa production. Ce dont traite les chapitres de la deuxième partie qui suit.

**DEUXIÈME PARTIE**

**LE DISCOURS CRITIQUE TENU SUR  
LES RAPPORTS DE L'ŒUVRE MURALE À L'ÉDIFICE  
LORS DE LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE MURALE PUBLIQUE  
À MONTRÉAL, 1950 - MAI 1961**



## CHAPITRE IV

### LE RETOUR DE LA DÉCORATION REJETÉE PAR L'ARCHITECTURE MODERNE

Au sein du discours critique tenu sur la production de l'œuvre murale, nous avons relevé une discussion portant sur la pertinence du retour de la *décoration* en architecture et de la *décoration murale* en particulier. Cette question y apparaît cruciale, car la *décoration* y a été considérée rejetée au nom du fonctionnalisme moderne. Ce débat s'inscrit dans la critique d'après-guerre du fonctionnalisme de l'architecture moderne, réputé pour avoir banni la décoration. Le thème du retour de la décoration murale est le premier des cinq enjeux artistiques abordés dans cette seconde partie de la thèse qui examine en autant de chapitres les conceptions de la relation de l'œuvre murale aux caractéristiques de l'édifice moderne. L'objectif de ce quatrième chapitre vise à reconstituer les représentations que les acteurs du monde de l'art public se faisaient de ce rapport murale-édifice qui les ont menés majoritairement à le défendre.

L'analyse du discours de réception montre que ce débat a vivement animé le monde de l'art public montréalais. La majorité des acteurs ont prôné le retour de la décoration murale, valorisant alors fortement la relation entre la murale et l'édifice moderne. Leurs arguments ont mis en tension le fonctionnalisme de l'édifice moderne et son humanisation par l'œuvre murale. Le rejet de la décoration murale, son « divorce » d'avec l'édifice, apparaît une réalité dans leur discours et surtout une erreur à corriger.

Car l'édifice moderne épuré y est caractérisé par sa nudité et sa froideur. Afin de contrer cela, des artistes, des critiques d'art et d'architecture et, étonnamment, des architectes ont défendu le retour de la décoration, mais actualisée et épurée, celui de « la couleur dans l'architecture », « la polychromie », entre autres celle des matériaux. À l'opposé, quelques acteurs ont préconisé l'autonomie de l'œuvre d'art et de l'édifice, sanctionnant de fait le rejet de la décoration. Un autre a plutôt soutenu une position nuancée, médiane.

Précisons que le rejet de la notion de *décoration* est un enjeu significatif dans l'histoire de l'architecture moderne internationale. Il est nommé « rejet du *décor architectural* » par l'historien de l'architecture William J. R. Curtis dans son ouvrage portant sur l'architecture moderne au XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il est aussi connu sous l'expression du rejet de l'*ornement*, qui a entre autres été souhaité dès 1908 par l'architecte viennois Aldof Loos dans son texte célèbre « Ornement et crime », publié dans un journal viennois dans lequel il écrivait régulièrement. L'architecte réagit alors au courant Art nouveau, dont celui de la Sécession viennoise, avec son intérêt marqué pour le motif décoratif, considéré superficiel par lui, selon Curtis. Contre l'ornement, Loos appelle à la simplicité en architecture, privilégiant les caractéristiques cardinales de forme, de proportion, de clarté et de mesure, d'après Curtis<sup>2</sup>. Ce débat a été repris entre autres par le critique Henry-Russell Hitchcock et l'architecte américain Philip Johnson, en 1932. Ils ont proscrit la *décoration* qu'ils considéraient « surajoutée et arbitraire » dans leur ouvrage définissant le « Style international » qui a fait date<sup>3</sup>. Ce qui a été radicalement mis en application au nom du fonctionnalisme par certains architectes internationaux réputés du « mouvement

---

<sup>1</sup> William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004, p. 257.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 71. L'essai « Ornament und Verbrechen » a été publié dans *Neue Freie Presse*, selon Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p. 90.

<sup>3</sup> Hitchcock et Johnson, dans *Le Style international : l'architecture depuis 1922* (1932), cités dans William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004, p. 239.

moderne ». Cette dernière désignation de l'architecture moderne est devenue usuelle, car elle pose plutôt la diversité des pratiques architecturales modernes novatrices des années vingt à quarante. La question du rapport art-architecture et son corollaire artiste-architecte surgit à nouveau au sortir de la Deuxième Guerre mondiale lors des CIAM entre autres, on l'a vu auparavant, mais sous la forme de critiques acerbes contre la rigueur de ce fonctionnalisme cette fois, de ses effets peu respectueux de l'environnement bâti et paysager, de l'urbanisme.

Nous avons trouvé des échos de ce débat international contemporain d'après-guerre dans la presse artistique et architecturale montréalaise des années cinquante. Il participe donc de celui du monde de l'art public sur le retour de la décoration. L'étude du discours sur ce débat met en lumière qu'outre l'aspect formel, les défenseurs de la décoration ont développé un argumentaire fondé sur l'attribution de valeurs civilisatrices à l'œuvre murale décorant l'édifice moderne. Ce sont les valeurs d'humanisation en particulier, voire d'émancipation, en plus des valeurs éducatives du goût artistique et démocratique. Largement partagées, certaines d'entre elles se révèlent des conventions définissant dans l'ordre du symbolique le rapport entre la murale et l'édifice moderne. Exposons d'abord ce débat sur le retour de la décoration et les postures critiques des acteurs.

#### **4.1 La relation de l'œuvre murale à l'édifice plutôt que leur autonomie**

Notre analyse du discours a dégagé l'intérêt manifesté par plusieurs artistes et critiques d'art, ainsi que par des architectes et des commentateurs d'architecture, de voir la *décoration murale* reprendre sa place, considérée « naturelle » par certains, au sein de

l'édifice moderne en cette période constructive effervescente d'après-guerre. Cette première posture critique majoritaire, qui a valorisé le retour du rapport entre l'œuvre murale et l'édifice, s'est toutefois confrontée à celle inverse et minoritaire de la défense de l'autonomie des pratiques architecturale et artistique. Cette seconde posture a été soutenue par quelques tenants issus pareillement des mondes de l'art et de l'architecture. Une troisième posture critique plus nuancée a de plus été formulée par l'architecte. Formellement, ce débat sur le retour de la décoration murale s'est articulé en regard de la couleur du matériau notamment.

La posture majoritaire tenue par les acteurs favorables au retour de la décoration murale émerge du discours. Retenons d'abord les propos d'artistes. Un des premiers à poser clairement le débat et à l'articuler est Maurice Raymond, en 1954 dans la revue *ABC*. Il valorise le retour de la décoration, afin que l'architecture « contemporaine », dont il se dit pourtant fier, concilie mieux ses aspects techniques et esthétiques. Car pour lui, l'architecture s'est épurée au détriment de « l'humain ». Il met en tension le fonctionnalisme (circulation, climatisation, éclairage, insonorisation) et l'esthétisme de cette architecture dépouillée de l'*ornement* (ordonnance des parties, proportion, franchise des structures, rigueur des volumes). Il s'en explique ainsi dans son adresse aux architectes:

l'économie des moyens et la fonction ne peuvent eux seuls, constituer une esthétique durable de l'architecture de notre temps. Ce sont là des données de réaction et de transition. [...] L'architecture est également un besoin d'*expression* [et] sa mission : servir l'homme, en considérant tous les aspects de l'humain. [...] Qu'on s'attache au 'fonctionnalisme', oui - mais que ce soit un *fonctionnalisme intégralement humain*.<sup>4</sup>

De plus, il cadre historiquement son propos en discutant du rejet de la décoration au

---

<sup>4</sup> Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 40-41.



début du XX<sup>e</sup> siècle. Il admet cette réaction à ce qu'il considère une « *ornementation* sans rime ni raison » à l'époque, en sorte que : « les esprits sensibles au vrai et au vivant s'étaient révoltés devant cette pratique généralisée du pastiche; et, du même coup, avaient balayé l'*ornement* <sup>5</sup> ». Conséquemment, cela a rompu l'« accord naturel » entre les arts. Ce qui pour lui n'est plus souhaitable, considérant que les arts ont aussi été épurés depuis. Ils peuvent donc à nouveau faire partie de l'architecture, selon Raymond.

D'autres artistes ont pointé sommairement le retour nécessaire ou en cours de la décoration, par exemple Claude Picher, qui déplore en 1954 « l'éloignement » de l'art et de l'architecture, au contraire du XVIII<sup>e</sup> siècle où il les conçoit « parfaitement solidaires ». Pour Joseph Iliu, cité par un journaliste en 1955, « 'the *re-merging* of art and architecture' » est salubre <sup>6</sup>. Alfred Pellán, encore « hanté » en 1960 par leur « divorce », considère leur « réconciliation possible et même souhaitable », selon le critique d'art Gilles Hénault. L'artiste croit alors que : l'architecture « se prête énormément à la *décoration* murale, parce qu'elle est plutôt froide <sup>7</sup> ». De sorte que les artistes espéraient que la décoration murale moderne qu'ils concevaient trouve sa place au sein de l'édifice moderne afin de l'humaniser.

Des critiques d'art ont également traité de cette question en des termes similaires, s'opposant aussi au divorce entre les arts au profit de leur lien considéré naturel. Mentionnons Jean Dénéchaud qui, en 1951, constate le « divorce » encore trop présent

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>6</sup> Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22; et, nous soulignons, Joseph Iliu cité dans « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955.

<sup>7</sup> Alfred Pellán cité dans Gilles Hénault, « Pellán dénonce les 'trucs' en peinture : Il croit à l'alliance de la peinture et de l'architecture », *Le Devoir*, 27 avril 1960.

entre l'art et l'architecture, alors qu'ils devraient se compléter. De même, Pierre Saucier déclare, en 1958, que ce « divorce entre les arts » est une « des plaies » du XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>.

De 1953 à 1957, Paul Gladu affirme, lui, l'existence d'un lien « naturel » entre ces pratiques qui « tente de se raffermir ». Ce qu'il appelle plus intensément encore, afin de rétablir « les liens logiques et esthétiques d'autrefois », celui entre le vitrail et l'architecture par exemple. À cet effet, il propose la réintroduction de la couleur dans l'architecture, la polychromie, tant celle produite par les matériaux de la murale que ceux de l'édifice d'ailleurs. Gladu plaide alors en faveur des qualités esthétiques des nouveaux matériaux, souhaitant que le XX<sup>e</sup> siècle soit « celui de la couleur »<sup>9</sup>.

Face à ladite « disparition » de la décoration, Rodolphe de Repentigny prône aussi son retour en 1955 et 1956. Car malgré son « utilitarisme », l'architecture moderne n'a pas trouvé « d'emploi » à ses « grandes surfaces vides », selon lui<sup>10</sup>.

De même, cet intérêt émerge du texte de Robert Ayre en 1956. Il y retient les moments de rupture et de réconciliation de la relation art-architecture. Pour lui, il s'agit d'une histoire dans laquelle s'est inscrite leur autonomie. Il écrit :

a powerful reason for the cleavage was the growing independence and diversity of painting and sculpture and the conflict of styles. They no longer needed architecture. At the same time, architecture abandoned them. [...] concentrating

---

<sup>8</sup> Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951; et Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958.

<sup>9</sup> Paul Gladu, « Le départ de Cosgrove », 28 novembre 1953, « Les vitraux de Gabriel Loire », 22 octobre 1956, et « Réflexions d'un Montréalais », *Notre Temps*, 21 septembre 1957.

<sup>10</sup> Rodolphe de Repentigny, « La sculpture doit reprendre sa place », 2 juin 1956, et « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

on engineering, *functionalism*, preoccupied with materials and techniques.<sup>11</sup>

En cela, le critique rejoint l'artiste Maurice Raymond qui, comme lui, dénonce cette polarisation esthétisme-fonctionnalisme et art-technique. Observant par ailleurs des signes de réconciliation, Ayre ajoute que les enjeux formels impliqués par l'abstraction en art correspondent à ceux de l'architecture moderne, à savoir : l'exploration de la volumétrie, de l'espace, de la forme et de la couleur. Ce qui permet, selon lui, l'établissement d'un nouveau rapport moderne entre eux<sup>12</sup>.

En 1961, Jean Sarrazin témoigne de la persistance du débat en dénonçant la posture qui soutient que l'architecture moderne : « essentiellement fonctionnelle, ne saurait s'agrémenter d'*ornements* inutiles<sup>13</sup> ». Ce que Jean-Marie Parent semble vouloir aussi contrer en vantant la sobriété, voire « l'austérité » de l'ensemble de la *décoration* de l'église Notre-Dame-de-la-Salette. Il décrit entre autres sa façade ainsi : « aux lignes droites, géométriques, [elle] est sobre, dépouillée de tout artifice inutile, sans fausses parures [ayant] pour toute *ornementation* extérieure une gigantesque fresque en carreaux de céramique<sup>14</sup> ». Il s'agit de la murale de Claude Vermette.

De sorte que les critiques ont soutenu, à l'instar des artistes, le retour de la décoration murale telle qu'ils la concevaient à l'époque, soit épurée formellement au regard de leurs écrits, voire abstraite pour Ayre. Et cela, afin d'humaniser l'architecture jugée essentiellement fonctionnelle, qui se manifeste par la nudité de ses murs selon eux.

---

<sup>11</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Jean Sarrazin, « Le droit de vivre pour nos sculpteurs », *La Presse*, 7 janvier 1961.

<sup>14</sup> Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 13-14.

Retenons de plus la proposition de Gladu quant à l'usage de matériaux colorés à cette fin.

Ces acteurs du monde de l'art - artistes et critiques - partageaient leur vue sur le retour de la décoration avec des acteurs du monde de l'architecture, dont l'architecte Gilles Vilandré. Cité par de Repentigny, il l'affirme comme ceci lors du débat en 1957 au MBAM sur ce sujet : « 'Après la *discipline* que l'architecture s'est acquise depuis quelques années, c'est un *enrichissement* que nous voulons maintenant. »<sup>15</sup> Le commentateur d'*ABC* Gaston Chapleau abonde en ce sens lorsqu'il écrit :

Par souci de vérité [et] de simplicité, [...] l'architecture se dissocia de ces arts [peinture et sculpture] pour suivre seule son destin. Mais une architecture dénudée et *sans couleur* risque, si elle ne trouve pas la vie dans ses formes, de devenir froide et austère. Notre époque l'a saisi et tente *un retour* vers les *arts de soutien*. [Ils] retrouvent petit à petit leur place dans l'architecture contemporaine. [Elle] affiche une saine compréhension du rôle que peuvent jouer ces arts *intégrés à l'architecture*.<sup>16</sup>

D'autres auteurs ont discuté favorablement de la décoration d'édifices dans cette revue. Ils l'ont perçue dans l'*intégration* de la murale et dans la « structure » architecturale, la considérant une « interprétation bien comprise » de l'architecture fonctionnelle<sup>17</sup>. Ces acteurs du monde de l'architecture ont donc adhéré à la posture critique dominante au côté d'artistes et de critiques qui ont fortement soutenu le retour de la décoration murale en architecture, le rapport de la murale à l'édifice. Cet *horizon d'attente social* a de plus défini l'esthétique de la murale à venir, car ces acteurs l'ont souhaitée épurée et colorée.

---

<sup>15</sup> Nous soulignons. Gilles Vilandré cité dans Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.

<sup>16</sup> Nous soulignons. Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 50.

<sup>17</sup> « L'atelier de céramique World Mosaic, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 145 (mai), 1958, p. 45, [Harry Stilman, architecte]; et « Le Centre de Loisirs Notre-Dame, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 160 (août), 1959, p. 33.



À l'opposé d'eux, des acteurs ont adopté une seconde posture critique, minoritaire, défendant le maintien de l'autonomie des pratiques artistiques. Un architecte et un artiste se sont ainsi objectés au rapport art-architecture, au retour de la décoration murale. L'architecte Pierre Morency l'a fait au nom du fonctionnalisme. Dans *ABC*, il explique sa vision axée sur l'autonomie architecturale, « Vers un langage architectural » comme l'indique le titre de son article. Il y affirme que : l'« époque tend vers un 'fonctionnalisme intégral', dont l'aspect 'artistique' comme 'scientifique' se traduit par l'essence unique et complète de l'architecture elle-même<sup>18</sup> ». Pour lui, les développements modernes de « l'âge de la machine » fournissent « les moyens et les attributs » caractérisant les aspects « artistiques » de l'architecture contemporaine. Il donne en exemple « l'illumination ou l'éclairage » en architecture, qui est un moyen technique qu'il oppose au pinceau et au ciseau de l'artiste. Morency définit cette architecture sous trois aspects en un « agencement harmonieux » : son matériau aux « portées esthétiques infinies », dont il faut utiliser les propriétés physiques « sans maquillage ni camouflage »; sa forme en termes de surface et de volume, aux « fonctions expressives »; et son rapport à l'environnement<sup>19</sup>. L'architecte soutient donc une position radicale réitérant le rejet de la décoration au profit de l'autonomie de l'architecture.

Une position aussi drastique en regard de l'autonomie de l'art cette fois, a été tenue par le peintre moderniste et second plasticien Guido Molinari, en 1959<sup>20</sup>. Sans équivoque,

---

<sup>18</sup> Pierre Morency, « Vers un langage architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 99 (juillet), 1954, p. 48.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 31, 48.

<sup>20</sup> Notons que d'autres artistes seconds plasticiens, Fernand Leduc cité plus loin dans la rubrique La valeur émancipatrice, Jean Goguen et Denis Juneau soutiennent une vue différente dans leur texte publié à l'occasion de l'exposition *Art abstrait*, tenue à l'ÉBAM en 1959. Présentant le catalogue d'exposition, Fernande Saint-Martin traite d'« humanisme dynamique » et retient du texte de Goguen plaidant, selon elle, « pour une unification des arts » ceci : « Il est des plus urgent de solliciter la

il déclare alors : « La peinture abstraite d'aujourd'hui ne me semble [...] pas destinée, logiquement ou autrement, au mur, d'autant plus, comme l'écrivait Mondrian [...] : 'La peinture murale détruit l'architecture elle-même.'<sup>21</sup> » Ces rares propos de l'artiste Molinari et de l'architecte Morency rendent tout de même compte de l'existence d'une position contraire au discours dominant de l'époque.

Une troisième posture plus nuancée est avancée par l'important architecte moderne montréalais John Bland, qui, à sa manière en 1953, s'est aussi intéressé au débat sur la décoration en architecture. Il dirige alors l'École d'architecture de l'université McGill depuis 1941. Il y a réformé le programme d'enseignement à l'aune des principes du Bauhaus allemand<sup>22</sup>. Et surtout, rappelons qu'en tant que praticien au sein du bureau d'architectes Rother, Bland, Trudeau, il a commandé peu avant, en 1950 et 1952, des peintures et des sculptures murales à Charles Daudelin. Dans *ABC*, Bland expose deux positions divergentes d'architectes modernes internationaux réputés, Ludwig Mies van der Rohe et Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, aussi peintre), en faisant allusion à la présence d'éléments décoratifs dans la production de ce dernier. Il tente de concilier leur vue sur la question commune de la valeur esthétique du matériau. Car, pour lui,

---

participation collective dans le but de construire un monde viable.'», et du texte de Juneau : « 'atteindre la création artistique dans son point de jonction avec les besoins esthétiques du monde contemporain' », ce dernier créera d'ailleurs des œuvres murales à Vaudreuil et à Jacques-Cartier dans la région de Montréal peu après, en 1963 et 1965; Jean Goguen, « Auto-projection », et Denis Juneau, « Ce qui compte à mes yeux », cités par Fernande Saint-Martin dans « Révélation de l'art abstrait », *Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*, catalogue d'exposition (Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 12 au 27 janvier 1959), Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959, n. p.

<sup>21</sup> Guido Molinari, « Le langage de l'art abstrait », dans *Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*, catalogue d'exposition (Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 12 au 27 janvier 1959), Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959, n. p.

<sup>22</sup> Voir Anne McDougall, « John Bland and the McGill School of Architecture », *The Canadian Architect*, vol. 33, n° 3 (mars), 1988, p. 33-37; et Claude Bergeron, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Québec-Montréal, Musée de la Civilisation-Méridien, 1989, p. 146-147.

l'architecture épurée des deux fait pareillement partie d'« un monde » où « l'insignifiant a été éliminé ». Chez Le Corbusier, il retient la pertinence des bas-reliefs en béton durci dans des coffrages au sein de murs de l'Unité d'habitation de Marseille (1947-1953)<sup>23</sup>. Ils font « éclater la puissance esthétique dans le matériau même et dans son emploi<sup>24</sup>», selon Bland. De Mies, il souligne la mise en œuvre exclusive des matériaux pour leur valeur esthétique dans les édifices de l'Illinois Institute of Technology de Chicago en construction (1950-1956). Sans « garniture », leurs « éléments décoratifs » sont la forme rectangulaire même des murs, des plafonds, des planchers et des fenêtres. Bland les évalue ainsi :

excessivement arides au point de vue architecture mais [intéressants car] ils représentent une élimination de tout ce qui est insignifiant et une recherche du critérium fondamental de la véritable architecture contemporaine. [...] Les immeubles [...] entièrement libres des garnitures habituelles, risquent de passer pour tristes et froids et apparaissent même à plusieurs comme étant une insulte à la bonne architecture. Mais ils sont assurés de passer à l'histoire [...].<sup>25</sup>

Pour Bland, la décoration honnie par des architectes modernes, dont les bas-reliefs de Le Corbusier sont un exemple, se justifie par l'expressivité de son matériau. Il tente ainsi de faire valoir l'intérêt des architectes pour les qualités intrinsèques du matériau. À l'instar du monde de l'art, cet auteur et les précédents témoignent de la préoccupation du monde de l'architecture face à l'enjeu du retour du rapport de la décoration murale à l'architecture, de l'œuvre murale à l'édifice moderne.

Le discours d'acteurs du monde de l'art et de l'architecture a donc surtout favorisé le

---

<sup>23</sup> Les dates de construction des édifices des architectes proviennent de William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004.

<sup>24</sup> John Bland, « Mies van der Rohe et Le Corbusier », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 89 (septembre), 1953, p. 24.

<sup>25</sup> *Ibid.*

retour du rapport art-architecture rejeté au début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais celui de rares autres - artiste et architecte - s'y est opposé en défendant l'autonomie de leur pratique artistique respective. Les tenants majoritaires de ce retour de la relation art-architecture participaient du débat international qui avait cours au sein du monde de l'architecture, puisque selon l'historienne de l'art Harriet Senie : « During the 1950s the debate on how to integrate art and architecture became a common subject among architects in the United States and Europe.<sup>26</sup> » Elle remarque d'ailleurs ce changement d'attitude chez d'anciens détracteurs : l'architecte Philip Johnson et le critique Henry-Russell Hitchcock qui considère alors cela « desirable and inevitable » pour une architecture « increasingly viewed as barren and sterile »<sup>27</sup>. Ajoutons que les auteurs Eleanor Bittermann et Paul Damaz ont fait état de ce débat dans leur ouvrage de l'époque. En 1952, Bittermann écrit que c'est un moment aux États-Unis où : « many architects are turning away from purely architectural forms<sup>28</sup> », ceux-ci étant : « sure of their building techniques, are reappraising the place of art in building as they have not done for fifty years [because] the new building need new kinds of *ornamentation*<sup>29</sup> ». En 1956, Damaz constate cela aussi en Europe. « Insatisfaits de l'aspect actuel de l'architecture moderne, et conscients des limites qu'impose aux autres arts leur isolement, de nombreux architectes et artistes souhaitent un nouveau rapprochement des arts et de l'architecture.<sup>30</sup> », écrit-il. De sorte que les acteurs du monde de l'art public montréalais qui ont défendu le retour du rapport

---

<sup>26</sup> Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 65.

<sup>27</sup> Rappelons que Hitchcock et Johnson avaient décrié la décoration en 1932 dans *Le Style international : l'architecture depuis 1922*. *Ibid.*

<sup>28</sup> Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architecture*, New York, Reinhold, 1952, p. 3.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>30</sup> Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 2; voir les explications fournies en p. 5, 20, 22, 39, 58 en particulier.



art-architecture s'avèrent au diapason du monde de l'art public international de l'époque. Visant à contrer le fonctionnalisme radical qu'ils percevaient dans l'édifice moderne, ils ont justifié ce retour en attribuant des valeurs civilisatrices à l'art, à la murale.

## **4.2 Les valeurs civilisatrices attribuées à l'œuvre murale publique**

L'étude du discours des tenants majoritaires du retour de la décoration murale, du rapport art-architecture, révèle qu'ils ont argumenté que l'œuvre murale qui décore l'édifice moderne peut « humaniser » son aspect fonctionnaliste. Et cela, parce qu'ils considèrent largement qu'elle véhicule des valeurs civilisatrices, en particulier la valeur d'humanisation de l'édifice moderne et plus largement de la ville, voire celle d'émancipation, la valeur éducative du goût artistique du public et la valeur démocratique par son caractère public. Certaines de ces valeurs construites par le discours se révèlent des conventions symboliques, car elles définissent la valeur symbolique de la murale pour le monde de l'art public montréalais. L'une d'elle est sans conteste la valeur d'humanisation.

### **4.2.1 La valeur d'humanisation**

Des acteurs du monde de l'art et de l'architecture ont déploré l'épurement excessif de l'architecture moderne dans leurs écrits, sa froideur et sa nudité, et ont désiré un apport artistique afin d'y remédier. Ils ont alors soutenu l'humanisation de l'édifice moderne par l'œuvre murale colorée en particulier, pour la vitalité et la beauté qu'elle lui ajoutait.

Humaniser l'architecture par l'art apparaît important pour le critique d'art Robert Ayre, en 1956. Dans son commentaire de l'ouvrage de Paul Damaz sur le rapport art-architecture en Europe, Ayre cadre son propos au sein du débat international en cours dans les mondes de l'architecture et de l'art. À cet effet, il reprend la résolution des architectes du CIAM 6 (1947) qui prône le retour de l'art en architecture afin de créer un environnement bâti propice à la satisfaction des besoins émotifs et spirituels humains, en plus des besoins matériels<sup>31</sup>. Ayre souligne aussi la préoccupation similaire des artistes et des architectes du Groupe Espace concernant le développement harmonieux des activités humaines par les arts. De plus, le critique lie ce débat contemporain à celui historique des avant-gardes modernes. Ayre mentionne les praticiens modernes que l'auteur Damaz considère les pionniers de cette vision humaniste : les architectes Le Corbusier, Walter Gropius et Frank Lloyd Wright; et les artistes Theo van Doesburg, Naum Gabo, Anton Pevsner, Henri Matisse, Fernand Léger et Henry Moore<sup>32</sup>.

En fin de période, le critique d'art Jean Sarrazin souhaite toujours que la sculpture et le bas-relief « humanisent » les immenses murs « nus » du gratte-ciel, la tour étant pour lui un type architectural exemplaire où se manifeste la déshumanisation du bâti<sup>33</sup>.

D'autres acteurs montréalais des années cinquante ont mis de l'avant cette valeur d'humanisation de l'édifice par l'art. Nous avons observé que nombre d'entre eux l'ont promue en qualifiant l'effet vitaliste de la murale sur l'édifice moderne, ou celui escompté, en des termes récurrents, tel vie, vivant, vitalité, en plus de joie, gaie et égayer,

---

<sup>31</sup> «To work for the creation of a physical environment that will satisfy man's emotional and material needs and stimulate his spiritual growth.», déclaration du CIAM 6 tenu à Bridgwater en 1947 citée dans Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Jean Sarrazin, « Le droit de vivre pour nos sculpteurs », *La Presse*, 7 janvier 1961.

ainsi que par diverses allusions à la chaleur réchauffant sa dite froideur. Ainsi en est-il des artistes, tel Robert Roussil, pour qui la peinture murale ajoute « l'élément vivant » à une architecture « statique », selon un journaliste. Claude Picher souligne aussi le « caractère vivant » de l'art et Maurice Raymond prône ses « qualités humanisantes ». Maurice Lemieux et Micheline Beauchemin partagent aussi ce point de vue. Citée par Guy Viau, Beauchemin affirme que ses tapisseries pourraient « réchauffer et égayer » l'intérieur des « froides églises contemporaines »<sup>34</sup>.

Des critiques d'art ont abondé en ce sens. À cet égard, Paul Gladu fait valoir que les mosaïques murales de Joseph Iliu ajoutent « une note gaie » aux édifices contemporains, dont il déplore par ailleurs « les grandes surfaces nues » de l'architecture « à la Gropius ou à la Neutra » ou du « style gratte-ciel », qu'il considère « inhumaine ». Car pour lui, leur « géométrie » n'est pas forcément l'« ami[e] de la vie et des vivants ». Il admire d'ailleurs les « courbes très gaies et dynamiques » de la peinture murale de Mario Merola à l'hôtel Windsor; une *décoration murale* « sonore et réjouissante », « chaleureuse », écrit-il encore. Une appréciation que partage René Chicoine, qui associe ses couleurs au « feu couvant », au « plaisir sensuel, insistant, [d']une flamme ». Tout comme il loue le caractère « vivant » et la « chaude harmonie » de la peinture murale de Richard Lorain à proximité. Pour Gladu encore, des œuvres créées au sein d'autres édifices de l'architecte Max Roth ajoutent « un sourire à la figure parfois mélancolique » de la ville. Quant à Rodolphe de Repentigny, il appelle à une *décoration* « enthousiasmante », à une « justification plastique de la vie », au contraire des « grandes surfaces vides » des

---

<sup>34</sup> Dans l'ordre : « Une nouvelle exposition de Roussil », Journal non identifié, 22 septembre 1952; Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22; Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 41-42; Maurice Lemieux, « Sculpture et architecture : Maurice Lemieux, sculpteur nous entretient sur son art », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 165 (janvier), 1960, p. 43; et Micheline Beauchemin citée dans Guy Viau, « Paroles de peintre : Micheline Beauchemin », *Cahiers d'Essai*, n° 3 (janv.), 1961, p. 11.

édifices. Les céramiques murales de Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette réalisées au nouveau pavillon du collège Notre-Dame et au restaurant du Lac-aux-Castors correspondent à son horizon d'attente, car elles rendent la « ville plus gaie », selon lui<sup>35</sup>.

Étonnamment, des commentateurs d'architecture ont aussi mis de l'avant la pertinence de revitaliser l'édifice moderne. L'un d'eux voit en la céramique un moyen d'« égayer » sa surface. Un autre souligne l'entrée « égayée » par un bas-relief en pierre de l'Externat classique Saint-Viateur, à Outremont. Un autre encore admire l'éclat des céramiques murales intérieures de Claude Vermette, qui donnent « vie et couleur » à l'église du Christ-Roi, à Joliette, et « sa couleur et sa vitalité » au restaurant du Jardin botanique<sup>36</sup>.

Nous avons de plus constaté que des acteurs ont également défendu la valeur d'humanisation de l'art par la beauté de l'effet produit par la murale sur l'édifice moderne, associant ce terme à beau et harmonie, à raffinement, dignité et gratuité ou à richesse et luxe. Par exemple, un journaliste accueille favorablement les œuvres qui participent à la « beauté » des bâtiments, à produire de « beaux édifices ». Des critiques d'art influents partageaient cette opinion. En ce sens, Rodolphe de Repentigny pointe la production murale de Joseph Iliu. Elle correspond au « souci d'harmonie » qu'il promeut

---

<sup>35</sup> Dans l'ordre : Paul Gladu, « Quelques notes sur l'art : Robert LaPalme, Josif Iliu, Alfred Pellan, L'actuelle, Au musée des Beaux-Arts », 31 décembre 1955, « Le départ de Cosgrove », 28 novembre 1953, « Réflexions d'un Montréalais », *Notre Temps*, 21 septembre 1957, et « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958; René Chicoine, « Une porte d'enfer bien agréable », 28 juin 1958, et « Décor pictural », *Le Devoir*, 8 octobre 1958; et Rodolphe de Repentigny, « La sculpture doit reprendre sa place », 2 juin 1956, « L'art au service de la cité », 5 novembre 1955, et « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958.

<sup>36</sup> Dans l'ordre : Armour Landry, « La céramique au service de l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 33; « L'Externat classique Saint-Viateur, à Outremont », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 126 (octobre), 1956, p. 39, [Jean-Marie Lafleur, architecte]; et en traduction libre, W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 40.



ainsi : « il s'agit d'introduire dans notre ambiance visuelle un facteur de raffinement et de gratuité [afin] de développer un paysage urbain réellement humain<sup>37</sup> ». Pour Irene Kon, la céramique murale richement texturée de Claude Vermette fournit cette harmonie au milieu de vie et de travail dans des édifices modernes jugés par elle : « cold, stripped white box and monotonously uniform ». Cela, la sculpture murale en bois d'Anne Kahane le réussit, par la dignité, dans un immeuble de bureaux, selon Robert Ayre<sup>38</sup>.

Des commentateurs d'*ABC* ont aussi préconisé l'effet de beauté de la décoration. Par exemple quand l'un souhaitant la création de la murale interpelle à cet effet l'architecte recherchant « le beau et le vrai » ou lorsque la couleur de la céramique de Vermette et Mousseau réalisée au centre de loisirs du collège Notre-Dame est considérée par un autre à la fois un « luxe » et une « nécessité humaine ». Dans le même sens, Patrick Schupp recommande d'inclure la murale aux « couleurs vives » dans l'école moderne, afin d'y créer une « impression de richesse »<sup>39</sup>.

Dans leurs commentaires, les acteurs du monde de l'art public ont donc en majorité vivement souhaité un apport de vitalité et de beauté à l'édifice moderne par sa décoration murale, afin d'humaniser l'architecture, voire l'espace public montréalais. Ils ont tenu en cela un discours semblable aux artistes et aux architectes qui, dans les années

---

<sup>37</sup> Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955; voir aussi « La sculpture doit reprendre sa place », *La Presse*, 2 juin 1956.

<sup>38</sup> « L'artiste montréalais Julien Hébert est de nouveau à l'honneur », *La Presse*, 21 avril 1953; Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 359-360; et Robert Ayre, « Coming Events at the Art Museum; Sculpture in Local Architecture », *The Star*, 1<sup>er</sup> sept. 1956.

<sup>39</sup> Dans l'ordre : Eugène Charbonneau, « L'architecture et les arts alliés », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 85 (mai), 1953, p. 21; « Le Centre de Loisirs Notre-Dame, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 160 (août), 1959, p. 33, 35, [Gérard Notebaert, architecte; Eugène Larose, architecte-conseil]; et Patrick Schupp, « L'école moderne : son cadre et son esprit », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 181 (mai), 1961, p. 53.

cinquante en Occident, ont senti ce même besoin, soit : « humanize modern architecture [by] a reintegration of the arts to overcome the spiritual poverty of modern architecture<sup>40</sup> », selon Harriet Senie. L'auteur Paul Damaz note d'ailleurs à l'époque leur désir d'« humaniser » la monotonie et la tristesse de la ville par la couleur. À cet égard, des artistes modernes d'avant-garde des années vingt qui avaient revendiqué et mis en œuvre le rapport entre l'art et la vie dans sa quotidienneté, entre autres par l'apport bénéfique de la couleur au sein de l'architecture, la polychromie, tel Henri Matisse, Theo van Doesburg et Fernand Léger encore actifs en art public, font figures de modèles pour Damaz<sup>41</sup>. Léger théorisait depuis lors sur l'impact physiologique de la couleur en architecture, sur son effet vitaliste, voire curatif<sup>42</sup>. Le critique d'art montréalais Robert Ayre a d'ailleurs retenu et aussi posé en modèles ces artistes dans sa défense d'une vision humaniste de l'art appliquée au rapport art-architecture; une conception partagée par nombre d'autres à l'époque. Mais certains acteurs montréalais y ont vu plus que cela.

#### 4.2.2 La valeur émancipatrice

Les textes de quelques auteurs témoignent du fait qu'au-delà de la valeur d'humanisation de l'art, sa valeur émancipatrice leur importait, tel le critique d'art Rodolphe de Repentigny, qui déclare que le « vrai rôle » des arts consiste à « transfigurer le monde »,

---

<sup>40</sup> Harriet F. Senie, « Urban Sculpture: Cultural Tokens or Ornaments to Life? », *Artnews*, vol. 78, n° 7 (septembre), 1979, p. 110.

<sup>41</sup> Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 6; voir aussi p. 34-36, 46-52 en particulier.

<sup>42</sup> Voir entre autres les textes contemporains : « La couleur dans l'architecture » [1954], « Un nouvel espace en architecture » [1949] ou « L'architecture moderne et la couleur ou la création d'un nouvel espace vital » [1946], dans Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965.

à « transformer » l'ambiance urbaine<sup>43</sup>. Relevons le propos polémique de l'artiste Fernand Leduc, un second plasticien, qui défend surtout cette valeur émancipatrice de l'art portée par la murale dans l'espace public. Il écrit en 1959 :

Nous sommes loin des prétentions de ceux qui s'entêtent à ne voir dans l'art abstrait qu'un jeu gratuit, un arrangement ingénieux de formes et de couleurs ou un simple prétexte à la *décoration*. [...] Le peintre organise un monde. Nombreux sont ceux qui ne voudraient y voir qu'un enjolivement de la vie, un luxe, un *ornement* raffiné, superficiel, un délassement.

À tous ceux-là, nous répondons, non!

L'art correspond à une attente profonde de l'homme, à une fonction de la vie mentale; sa présence agissante lui confère un rôle humain primordial.

Pourtant, c'est précisément au sujet de l'art abstrait que l'on invoque les termes de « mural », « d'*intégration* », et que l'on soulève les problèmes des *arts appliqués* ou *décoratifs*.<sup>44</sup>

Pour Leduc, le rôle « humain » de l'art se définit donc aussi à l'aune de la vitalité, comprise dans son acception intellectualisée et transformatrice ou « agissante » toutefois - la vie « mentale » qui « organise un monde » -, alors que des qualités de la beauté attribuées par certains, on l'a vu, sans être rejetées, sont considérées par lui secondaires.

#### 4.2.3 La valeur éducative du goût artistique

L'étude des écrits d'acteurs du monde de l'art et de l'architecture montre que la valeur éducative de l'art a également retenu très tôt l'attention. Ceux-ci ont d'une manière forte et semblable fait état du manque flagrant d'éducation et de goût artistique du grand public et de la nécessité d'y remédier. Pour ce public dit inculte, ils ont alors privilégié

---

<sup>43</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le film ne menace pas la peinture », *La Presse*, 24 sept. 1955.

<sup>44</sup> Fernand Leduc, « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959], *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 13.

l'apprentissage de l'art par sa fréquentation régulière, au gré de la vie courante, par sa présence au sein d'édifices publics. Ce que certains ont promu plutôt que son apprentissage par des programmes scolaires d'éducation artistique, sans pour autant en nier l'intérêt. En sorte que tous croyaient à la fonction éducative de l'art.

Ainsi le critique d'art Jean Dénéchaud met de l'avant cette valeur éducative de l'art dès 1951, en soutenant que l'*ornementation* d'édifices publics par les bas-reliefs d'Armand Filion par exemple, contribue à en « répandre le goût » et qu'il faut donc en « présenter au public afin de l'initier à [la] 'réévaluation plastique'<sup>45</sup> ». Rodolphe de Repentigny constate de même le besoin d'une « éducation plus pratique » de la « population » avant qu'elle considère l'art comme une « nécessité ». Ce qui pour lui advient également par les bas-reliefs des édifices, car ils permettent de lui « inculquer l'art », ce qu'induirait aussi des tapisseries murales comme celles du Français Jean Lurçat. Disparaîtrait alors le « mauvais goût endémique », selon lui. Il évalue encore que « l'état de pionniers » empêche la collectivité d'accepter des œuvres sans « 'utilité' pratique immédiate ». Un journaliste de *The Gazette* croit aussi à l'inculture ambiante quand il soutient à contrario, que la création d'une mosaïque murale extérieure par Joseph Iliu, en 1955, marque l'émergence de la culture chez les Montréalais<sup>46</sup>. Le critique d'art Guy Viau discute de cette « tâche immense » d'éducation artistique du public, qui doit surtout s'incarner dans la fréquentation d'édifices publics décorés. Car il lui importe que « le peuple, dans sa vie

---

<sup>45</sup> Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951.

<sup>46</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le Québec : foyer d'art si tous savent collaborer : Le public demeure trop indifférent au travail remarquable de nos artistes », *La Presse*, 23 juin 1953, [François Bourgogne], « Avec Lurçat, la tapisserie redevient un art public », *L'Autorité*, 25 septembre 1954, et « La sculpture doit reprendre sa place », *La Presse*, 2 juin 1956; et « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955.



de tous les jours, évolue au milieu d'un art sain<sup>47</sup>». Il précise ceci :

je ne crois pas à l'éducation artistique [scolaire] des masses [car] l'éducation du sens artistique me semble impossible sans un commerce long, patient, fervent, personnel avec des œuvres d'art. [qu'on] acquiert jamais que par soi-même. [...] Mais on peut [le] favoriser en créant un milieu et un climat favorables...<sup>48</sup>

Des artistes ont aussi noté le peu d'éducation du goût artistique du grand public et appelé l'art dans l'espace public à la rescousse. Maurice Raymond écrit qu'il faut « éduquer le public » et Claude Picher que « l'homme de la rue » est peu critique et « indifférent » à son *décor* quotidien. Plus nuancé, Albert Cloutier trouve la population plus consciente des « cultural refinements that *add civilization* » et qui se répandent à son contact<sup>49</sup>.

L'opinion de l'architecte Denis Tremblay s'accorde avec celle des artistes et critiques :

le contact quotidien avec des œuvres de bon goût est la forme vivante la plus efficace de l'éducation artistique et de la formation du bon goût. Aussi longtemps que le peuple vivra au milieu de la banalité et du désordre il ne pourra affirmer son sens artistique, et restera apathique.<sup>50</sup>

Par ailleurs, un commentateur d'*ABC* souligne que l'entreprise British-American Oil

---

<sup>47</sup> Guy Viau, « Éducation artistique des adultes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 56.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Dans l'ordre : Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 42; Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22; et, nous soulignons, Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 257.

<sup>50</sup> Denis Tremblay, « Le rôle social des architectes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 54.

poursuivait ce but éducatif en développant son programme de murales<sup>51</sup>.

#### 4.2.4 La valeur démocratique

On aura remarqué que des acteurs ont défendu les valeurs civilisatrices de l'art en connotant son public par sa qualité civique ou démocratique dans des textes mentionnés auparavant : le citoyen, la population ou l'homme de la rue à qui cet art public se destine. On retrouve cela encore dans les écrits discutant en particulier de la valeur démocratique de l'art public. Leurs auteurs ont valorisé l'accessibilité à l'art par l'art public. À cet effet, l'édifice public a été jugé le lieu le plus propice à sa diffusion. Quelques auteurs ont d'ailleurs désigné les types d'édifices publics convenant à cette fin.

Examinons d'abord le discours de ceux qui font valoir le caractère public de cet art dans l'espace public et de sa diffusion à un large public; au « grand public » écrit le critique d'art Rodolphe de Repentigny, chez qui cette préoccupation se manifeste à répétition dans des textes entre 1953 et 1956. Il y affirme la nécessité d'intégrer cet art aux édifices publics, en particulier ceux « les plus en vue », ainsi que plus vastement à l'espace urbain, car « l'aspect entier de la ville » peut ainsi être modifié. Il espère « retrouver [le] caractère public ancien » de l'art. Il argumente ce retour en évoquant l'histoire québécoise de la sculpture ancienne qui décore les édifices : un art public exemplaire. Pour lui, l'art avait et a toujours une « fonction monumentale », sa place « sur la place publique ». Il apprécie précisément la mosaïque murale de Joseph Iliu pour cela, étant

---

<sup>51</sup> « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42. [Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes]

une « forme d'art publique » à fonction *décorative*<sup>52</sup>.

Les artistes Claude Picher et Fernand Leduc se sont aussi exprimés sur le sujet. Picher mentionne qu'au contraire de son époque, le goût de la beauté au XVIII<sup>e</sup> siècle n'était pas exclusif à « une seule classe ». Il aspire à ce qu'il devienne « le fait de la majorité ». Leduc relève, lui, que l'art moderne international investit le « monument public » à l'époque. La peinture, la sculpture et l'architecture tentent ainsi de « redonner à l'art son rôle social ». Ce qui est pour lui un modèle à suivre impérativement<sup>53</sup>.

Par ailleurs, des acteurs ont souscrit à cette valeur démocratique de l'art public en privilégiant l'espace urbain à celui du musée, qu'ils considèrent une institution artistique moins publique. Dès 1951, le critique d'art Jean Dénéchaud souhaite que la pratique de la sculpture architecturale se répande, afin que : « ce ne soit pas seulement dans les musées que le public voit les œuvres des sculpteurs, mais aussi sur les murs de nos édifices publics<sup>54</sup> ». Un journaliste résume bien cette volonté dans son commentaire portant sur la mosaïque murale réalisée par Joseph Iliu en façade d'une école de métiers:

L'art contemporain est sorti des ateliers, des galeries et des musées fréquentés par un public restreint, où il a été trop longtemps cantonné, [...] et il s'est manifesté à la population entière, cette année. [La] mosaïque qui *décore* la nouvelle École

---

<sup>52</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le Québec : foyer d'art si tous savent collaborer : Le public demeure trop indifférent au travail remarquable de nos artistes », 23 juin 1953, « Le film ne menace pas la peinture », 24 septembre 1955, « L'art au service de la cité », 5 novembre 1955, « La sculpture doit reprendre sa place », 2 juin 1956, « Pour dépasser l'âge nutritif », *La Presse*, 21 juillet 1956, et [François Bourgonie], « Avec Lurçat, la tapisserie redevient un art public », *L'Autorité*, 25 septembre 1954.

<sup>53</sup> Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22; et Fernand Leduc, « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959], *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 15, et « Pourquoi continuer de s'éclairer à la chandelle », *Le Devoir*, 14 décembre 1957.

<sup>54</sup> Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951.

de l'automobile, sur la rue Saint-Denis près de l'avenue des Pins, est un des meilleurs et plus frappants exemples du rôle que peut jouer l'art non-figuratif et abstrait dans la *décoration* d'un édifice et d'une place publique.<sup>55</sup>

Dans le même sens, l'artiste Sarah Jackson déclare que sa sculpture murale *La famille*, créée en façade du supermarché Steinberg, à LaSalle, rend : « l'art humain, au lieu de décorer un musée que la plupart des gens ne visiterait jamais »<sup>56</sup>. Notons qu'un journaliste prend soin d'en spécifier le caractère public, la sculpture étant « offerte à la vue du public, sur la rue »<sup>57</sup>. Le critique d'art Guy Viau affirme aussi que l'art doit être accessible au quotidien, et pas qu'au musée qui « ne suffit pas »<sup>58</sup>.

Relevons maintenant les textes d'auteurs qui ont réfléchi aux types d'édifices publics propices à la diffusion publique de la décoration murale, qui se révèlent variés. L'artiste Maurice Raymond désigne à cet effet l'architecture civile et religieuse, en 1954. Le critique d'art Robert Ayre relève que l'église, l'usine, l'école, l'édifice administratif et l'immeuble résidentiel sont des types d'édifices où des expériences européennes ont déjà mis en rapport l'art et l'architecture. Ce qu'il encourage fortement, en 1956. La critique d'art Dorothy Pfeiffer préconise, en 1960, que l'*architectural decoration* embellisse les types de bâtiments publics suivants : l'école, la banque, l'immeuble résidentiel et le

---

<sup>55</sup> « Importante réalisation décorative de 1956 », Légende de figure, *La Presse*, 29 déc. 1956.

<sup>56</sup> Sarah Jackson citée dans « Sculptures et Sarah Jackson et peintures de Marian Scott », *Le Devoir*, 30 mars 1960.

<sup>57</sup> « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet 1957.

<sup>58</sup> Guy Viau, « Éducation artistique des adultes », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 56.



centre commercial<sup>59</sup>. Notons que la décoration intérieure de l'édifice, plus privée, a moins posé problème que celle extérieure, qui interpellait la qualité architecturale même. Cette question sensible du débat en cours, l'éditeur d'*ABC* la pose de front, en 1953, quand il signale que les œuvres intérieures contribuent depuis longtemps à l'architecture, mais qu'il reste « à attendre les splendides fresques qui, à l'extérieur d'un bâtiment, miroiteront au soleil<sup>60</sup> ».

En résumé, des acteurs du monde de l'art public montréalais ont considéré que le retour de la décoration murale permettrait de solutionner des problèmes qu'ils constataient : la déshumanisation de l'architecture moderne, le besoin humain d'émancipation, le manque de goût esthétique du grand public et le peu d'accessibilité de l'art. Ils ont alors défendu la décoration en lui attribuant les valeurs d'humanisation, d'émancipation, d'éducation du goût et de démocratisation de l'art. Au regard des écrits, ces valeurs civilisatrices sont des conventions symboliques largement partagées au sein du monde de l'art public.

Ajoutons que ce débat montréalais sur le retour de la décoration, qui s'articulait de manière similaire à celui international à certains égards, on l'a vu, faisait aussi écho à celui également contemporain ailleurs au Canada. À preuve cette déclaration du commentateur Paul Duval qui la souhaite pour la communauté, afin de contrer : « the death of humanisme in the design of our public buildings<sup>61</sup> ». De même de l'architecte Ernest Mundt, qui propose le « re-establishment » de l'art, car les édifices : « at best playing a

---

<sup>59</sup> Dans l'ordre : Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 41; Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956; et Dorothy Pfeiffer, « Espace Dynamique », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> octobre 1960.

<sup>60</sup> Eugène Charbonneau, « L'architecture et les arts alliés », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 85 (mai), 1953, p. 21.

<sup>61</sup> Paul Duval, « Murals - A Political Art », *RAIC Journal*, vol. 26, n° 1 (janvier), 1949, p. 9.

solitary tune of artistic significance but lacking the full orchestration of colour, shape, and symbol<sup>62</sup>». L'architecte Eric Arthur rend aussi compte de ces préoccupations au sujet d'édifices publics. Selon lui, il faut leur « incorporer l'éclairage naturel et la couleur. Il y faut de la peinture et de la sculpture, si peu que ce soit. La beauté de ces immeubles atteint tous les Canadiens à quelque moment de leur vie.<sup>63</sup> » L'artiste B. C. Binning publie d'ailleurs l'article « Colour in Architecture », où il discute précisément de la couleur en architecture en vue d'y créer « life and vitality », grâce à des œuvres elles-mêmes empreintes de vie et d'unité. Il écrit :

We Canadians, we northern people, are at last using colour in architecture. [...] with a great variety of materials, many of which have a wide range of colour, texture and pattern. The choice of which material to use is not always dependent on structural or functional reasons but often concerned with aesthetic requirements of the building.<sup>64</sup>

Ces praticiens canadiens ont donc, eux aussi, invoqué la valeur d'humanisation et celle démocratique de l'art public en souhaitant sa présence accrue dans l'architecture.



En conclusion, l'étude du discours du monde de l'art public montréalais témoigne d'un consensus sur la pertinence du retour de la décoration murale afin de contrer le fonctionnalisme de l'architecture moderne, considéré indu par la majorité des acteurs.

---

<sup>62</sup> Ernest Mundt, « The Arts in Architecture », *RAIC Journal*, vol. 29, n° 6 (juin), 1952, p. 162.

<sup>63</sup> Eric R. Arthur, « L'art et les édifices publics », *RAIC Journal*, vol. 37, n° 2 (février), 1960, p. 45.

<sup>64</sup> Bertram Charles [B. C.] Binning, « Colour in Architecture », *Canadian Art*, vol. 11, n° 4 (été), 1954, p. 141.

Après avoir constaté le rejet historique d'une décoration jugée excessive, ils ont défendu le retour d'une décoration actualisée aux contextes artistique et architectural du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. À l'opposé de la surcharge décorative passée, ils ont défini cette décoration-ci sous de nouveaux critères esthétiques : l'épuration de la forme et l'importance de la couleur. Au vu de leur discours, ces caractéristiques deviennent des conventions esthétiques de la production de l'œuvre murale. Pour d'autres, tant la décoration que l'esthétique architecturale elle-même devenaient alors acceptables. Mais pour certains, la décoration murale demeurait inconcevable.

Il ressort de plus des écrits que nombre d'artistes et de critiques d'art, en plus de certains journalistes, partageaient avec des critiques d'architecture et des architectes des opinions sur les valeurs symboliques de l'art public, de la *décoration murale* particulièrement. Par leur prégnance et leur récurrence, ces valeurs communes se révèlent des conventions. Ce sont les valeurs civilisatrices d'humanisation, d'éducation du goût artistique et démocratique par le caractère public, en plus de celle plus rare d'émancipation. Elles ont été posées en arguments justifiant le retour de la décoration, qu'ils ont appelé de manière forte. Pour ce faire, ils ont invoqué tant des modèles du passé lointain : l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle et celui de la sculpture ancienne du Québec, que ceux du passé récent : les avant-gardes historiques européennes des années vingt, et ceux contemporains : les praticiens des CIAM et du Groupe Espace. Ainsi, ils s'inséraient à leur manière dans l'important débat qui avait cours en Europe et aux États-Unis, ainsi qu'au Canada, au sujet du retour de la décoration, du rapport entre l'art et l'architecture à rétablir. Ces acteurs du monde de l'art et de l'architecture montréalais qui l'ont valorisé ont qualifié cette relation art-architecture à l'aide d'un lexique étoffé qu'il convient d'examiner.

## CHAPITRE V

### LE LEXIQUE

#### DES RAPPORTS DE L'ŒUVRE MURALE À L'ÉDIFICE

L'examen critique du discours sur la production de l'œuvre murale nous a permis de constater que les acteurs du monde de l'art public montréalais des années cinquante, qui ont en majorité revendiqué le retour de la décoration, ont décrit les rapports établis entre l'œuvre murale et l'édifice lors de la création de la murale à l'aide d'un riche lexique spécifique à l'art public. Les expressions et les appellations relevées dans leurs commentaires, devenant des conventions langagières, ont défini les conventions artistiques qui ont régi sa production. Ce faisant, ces acteurs ont inscrit la relation de la murale avec l'édifice dans une toute autre histoire que celle autoréférentielle, aussi contemporaine. Paraphrasant l'historien de l'art Giovanni Carreri sur leurs relations séculaires, disons qu'ils « ont considéré le 'mélange des arts' comme un progrès par rapport à leur séparation<sup>1</sup> », ou Martine Bouchier sur la période moderne, qu'ils ont favorisé « des dynamiques de rapprochement, de fusion, de synthèse ou d'intégration<sup>2</sup> ». Ce cinquième chapitre a pour objectif de reconstituer les représentations des normes artistiques véhiculées par ce lexique qui ont prévalu lors de la production de la murale.

---

<sup>1</sup> Giovanni Carreri, « Le vertige du mélange : Architecture, sculpture, peinture », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne : Art et architecture*, n° 39 (printemps), 1992, p. 8.

<sup>2</sup> Martine Bouchier, « L'art n'est pas l'architecture », dans *Art et philosophie, ville et architecture*, sous la dir. de Chris Younès, Paris, La Découverte, 2003, p. 111; voir aussi de Bouchier, *L'art n'est pas l'architecture : Hiérarchie - Fusion - Destruction*, Paris, Archibooks-Sautereau, 2006.



Ayant considéré le rapport entre la murale et l'édifice ou entre l'art et l'architecture important, de quelle nature les acteurs montréalais de l'époque ont-ils perçu ce lien? À notre connaissance, aucun d'eux n'a formalisé cette question aussi amplement que l'a fait alors l'architecte américain José Luis Sert par exemple. Signalons qu'il a d'ailleurs cosigné avec l'artiste Fernand Léger et le théoricien Sigfried Giedion un texte sur le retour à la monumentalité<sup>3</sup>. Sert distingue les trois modalités suivantes du rapport art-architecture, selon Paul Damaz dans son ouvrage publié en 1956 :

L'art est *intégré* à l'architecture lorsqu'il a son origine dans la conception même du bâtiment. [...]

L'art est *appliqué* lorsque le bâtiment est conçu d'abord, et *vivifié* ensuite [...].

L'art et l'architecture peuvent enfin être simplement mis en rapport, chaque œuvre restant *indépendante*.<sup>4</sup>

Cette position de Sert est cohérente avec les trois modalités de la relation de collaboration artiste-architecte vues précédemment. On se souviendra que le mode conventionnel, tant au niveau local qu'international, s'avère celui où l'artiste et l'architecte s'informent mutuellement. Ils ne sont donc pas indépendants puisqu'ils ont collaboré. Mais cette interaction n'est pas pour autant un travail d'équipe débuté lors de la conception de l'édifice, comme le réclamaient les artistes.

Nombre d'acteurs du monde l'art public montréalais ont plutôt réfléchi à cette problématique du rapport murale-édifice ou art-architecture en usant dans leur texte d'un lexique complexe pour décrire leur vision. Les expressions et les appellations variées s'y révèlent des conventions langagières, qui en notifient deux caractéristiques importantes:

---

<sup>3</sup> José Luis Sert, Fernand Léger et Sigfried Giedion, « Nine Points on Monumentality » [1943], dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, p. 27-30, New York, Columbia Books of Architecture- Rizzoli, 1993.

<sup>4</sup> Nous soulignons. Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 40.

leur rapport de hiérarchie et de complémentarité. D'abord, le rapport hiérarchique pose la primauté de l'édifice ou de l'architecture sur la murale ou l'art dans le discours. Outre l'expression explicite de l'architecture « mère des arts », comme la qualifie l'architecte Pierre Morency en 1954 ou l'artiste Joseph Iliu cité par un journaliste en 1955<sup>5</sup>, cette primauté de l'architecture se manifeste par l'usage de diverses expressions et appellations, dont l'expression majeure *la conception de l'art en fonction de l'architecture* et les appellations dominantes *décoration murale* et *intégration de l'art à l'architecture*. Et ce, au contraire des appellations *synthèse des arts* et *fusion des arts* qui expriment l'utopie de l'égalité entre les arts. Puis, au vu des mots employés, la modalité dominante de ce rapport murale-édifice ou art-architecture s'avère la complémentarité. Elle témoigne du désir des acteurs de voir la murale se lier très étroitement à l'édifice, tout en permettant par ailleurs à ces deux pratiques artistiques de se distinguer. Mais cela, sans se nuire ni se « détruire ». Leur horizon d'attente met ainsi en tension la murale avec l'édifice dans un rapport de contraste ou d'harmonie en transformation.

### 5.1 La hiérarchie : la primauté de l'édifice

L'œuvre murale implique nécessairement le lien avec « le mur » de l'édifice. Ce rapport a été hiérarchisé par les acteurs du monde de l'art et de l'architecture en faveur de l'édifice en le qualifiant majoritairement par diverses expressions et appellations qui témoignent explicitement de sa primauté. Elles sont d'ailleurs devenues des conventions langagières. De rares appellations évoquant plutôt l'égalité entre les arts ont aussi été

---

<sup>5</sup> Pierre Morency, « Vers un langage architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 99 (juillet), 1954, p. 31; et Joseph Iliu : « 'architecture is the mother of the arts' » cité dans « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955.

défendues, mais leur usage la contredit puisque leur association récurrente aux précédentes révèle leur caractère utopique.

### **5.1.1 L'expression de la hiérarchie : la conception de l'art en fonction de l'architecture, la décoration murale et l'intégration de l'art à l'architecture**

Les commentaires d'acteurs du monde de l'art et de l'architecture expriment leur perception commune du rapport hiérarchique de la murale à l'édifice, de l'art à l'architecture à l'aide d'expressions et d'appellations subordonnant l'art à l'architecture, dont l'expression *la conception de l'art en fonction de l'architecture* et les appellations *décoration murale* et *intégration de l'art à l'architecture* qui dominent.

Cette primauté de l'édifice sur la murale a clairement été énoncée par des expressions révélatrices, dont certaines ont fait fortune. Parmi elles, « la conception de l'art en fonction de l'architecture » a traversé la période. La presse journalistique, artistique et architecturale reprend des propos d'artistes à cet effet. On y apprend que pour Robert Roussil la peinture murale est « fonction de l'architecture », que pour Alfred Pellan l'art « doit être conçu dans un esprit en rapport avec l'architecture » contemporaine et qu'Adrien Vilandré crée toujours « en vue [...] d'un immeuble spécifique »<sup>6</sup>. Dans le même sens, le critique Conrad Langlois écrit que l'œuvre doit « s'intéresser parfaitement à l'architecture », car n'y étant pas pour elle-même, elle ne peut y « surgir indépendam-

---

<sup>6</sup> Dans l'ordre : « Une nouvelle exposition de Roussil », Journal non identifié, 22 sept. 1952; Alfred Pellan cité dans Paul Gladu, « Quelques manifestations de la peinture contemporaine », *Notre Temps*, 4 janvier 1958; et Adrien Vilandré cité dans Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n  136 (août), 1957, p. 51.

ment »<sup>7</sup>. Cette idée forte et durable que la murale doit être conçue en fonction de l'édifice, que ce dernier prime, a varié dans ses expressions, tel « l'art au service de l'architecture » qui a eu cours dans la première moitié de la décennie. Elle marque résolument le rôle second joué par l'art dans cette relation murale-édifice. Par exemple, l'artiste Claude Vermette affirme rêver de se « mettre au service de l'architecture », l'artiste Claude Picher attribue un rôle social à l'art « en servant l'architecture » et le critique Armour Landry voit la céramique mise avec profit « au service de l'architecture ». Le critique d'art Rodolphe de Repentigny reprend cette expression et la lie à la ville : « L'art au service de la cité »<sup>8</sup>. De plus, l'idée que « l'art s'incorpore à l'architecture » est émise par des critiques d'art et des artistes de 1951 à 1959 au moins. Jean Dénéchaud souhaite ainsi que les œuvres « s'incorporent harmonieusement à l'ensemble de l'édifice ». De Repentigny désire que le milieu culturel appelle les arts à « s'incorporer [au] milieu urbain, [à] tout ce qui se construit ». Robert Ayre signale en ce sens que les carreaux de céramique de Vermette ont été « incorporated » à l'hôtel Reine-Élizabeth et l'artiste Joseph Iliu écrit qu'il veut « incorporer ses œuvres dans une architecture ». À contrario, l'artiste Maurice Raymond explique, lui, qu'un vitrail qui « ne s'incorpore pas » est « en trop »<sup>9</sup>. Nous avons aussi noté d'autres variations dans l'expression de cette idée de la

---

<sup>7</sup> Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 97, 102.

<sup>8</sup> Dans l'ordre : Claude Vermette cité dans Jacques Dupire, « Claude Vermette céramiste », *Notre Temps*, 4 novembre 1950; Claude Picher, « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22; Armour Landry, « La céramique au service de l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 32-34; et Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

<sup>9</sup> Dans l'ordre : Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 oct. 1951; Rodolphe de Repentigny, « Pour dépasser l'âge nutritif », *La Presse*, 21 juillet 1956; Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 102; Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 55; et Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 41.



primauté de l'architecture, dont celle où « l'art se subordonne à l'architecture » lue dans la presse architecturale et journalistique<sup>10</sup>. Une autre variation, « l'art s'adapte à l'architecture », a aussi été repérée dans les textes d'un journaliste trouvant que des vitraux « s'adaptent parfaitement au style » d'une église et du critique Ayre déclarant qu'une abstraction d'Iliu est « so perfectly adaptable to architecture »<sup>11</sup>. Par ailleurs, l'artiste Armand Filion considère que « la soumission à une architecture » ne réduit en rien la liberté d'une œuvre, rapporte de Repentigny<sup>12</sup>.

De plus, la primauté de l'édifice sur la murale ou de l'architecture sur l'art a été marquée par les acteurs à travers leur choix des appellations, également variées et historiquement datées. Deux d'entre elles dominent nettement le discours : la *décoration murale* et l'*intégration de l'art à l'architecture*. Parmi les appellations qui suggèrent ce rôle secondaire attribué à l'œuvre murale ou à l'art, celle traditionnelle de *décoration murale* a été abondamment en usage tout au long de la période étudiée (1950-1961). Ce qui inclut sa forme abrégée *décoration*, l'emploi du terme *décor* et du verbe *décorer*, en plus d'*architectural decoration*. Les appellations courantes et anciennes *arts décoratifs*, *ornementation* - ou *ornement*, *ornemental* et *orner* - et *embellissement* ou *embellir* l'architecture ont également qualifié le rapport de la murale à l'édifice et perduré dans les années cinquante (1951-1961). S'ajoute à elles l'appellation *intégration de l'art à*

---

<sup>10</sup> Voir « Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 46, [Paul-G. Goyer, architecte]; Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 50; et Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 14.

<sup>11</sup> « Vitraux installés à l'église Notre-Dame-de-la-Salette », *La Presse*, 2 février 1957; et Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957.

<sup>12</sup> Armand Filion cité dans Rodolphe de Repentigny, « Conceptions du sculpteur Filion confirmées par son séjour en France », *La Presse*, 24 septembre 1955.

*l'architecture* plus récente au Québec - avec faire partie intégrante ou intégrale de l'architecture, s'y intégrer, en plus de murale d'intégration, voire *mural of architectural integration* - qui progressivement a fait fortune durant la période (1952-1961). D'autres appellations ont pointé ce rapport hiérarchique à l'occasion, tel *arts alliés à l'architecture* ou arts alliés qui ponctue le discours (1953-1960). Le vocable traditionnel *arts appliqués* et ceux moins usités *arts de soutien*, *art mural*, *art muraliste* et *animation* sont présents dans les textes en fin de période. De manière inusitée, les formules *revêtement mural* et *alliance* (peinture-architecture) y prennent également place. L'ensemble des appellations de l'œuvre murale et de leurs variantes ordonnancées chronologiquement selon leur réception favorable (+) ou non (-) par catégories d'acteurs et contextes d'énonciation - décoration ou intégration - sont présentées en annexe (voir tableaux C.1-2).

L'examen de l'usage des appellations dominantes - décoration murale et intégration de l'art à l'architecture - par catégories d'acteurs révèle que pour l'ensemble de la période, les deux vocables ont une fortune critique similaire. Car tant des praticiens que des critiques des mondes de l'art et de l'architecture ont valorisé la décoration, l'intégration, la décoration autant que l'intégration ou ont dévalorisé la décoration (tabl. C.3).

À leur façon, les diverses appellations évoquées installent, en conjonction avec les expressions courantes, une représentation du rapport art-architecture où domine explicitement l'architecture. L'usage répandu de ces expressions et appellations, qui marquent toutes la primauté de l'architecture, indique que cette relation hiérarchique était assumée, voire conventionnelle, car non contestée par les artistes, les critiques d'art et d'architecture, les architectes, qui ont favorisé ce rapport art-architecture au cours de la décennie. Voyons maintenant les rares appellations qui ont notifié un rapport en apparence plus égalitaire.

### 5.1.2 L'utopie de l'égalité : la synthèse des arts et la fusion des arts

Les appellations *synthèse des arts* et *fusion des arts* évoquent certes un rapport plus égalitaire, mais leur réception critique a toutefois nié cela, car elle a plutôt mis en cause le projet de synthèse des arts. L'analyse de leur apparition dans le discours de critiques d'art et d'artistes et de leur impact très relatif démontre que cette aspiration a été majoritairement détournée au profit de l'appellation intégration de l'art à l'architecture, bien que certains l'aient aussi mis en tension avec la décoration murale.

L'appellation *synthèse des arts* a tout de même été employée seule, en 1949, par un journaliste qui rend compte du « grand problème » que pose la *synthèse des arts* en Europe, à savoir l'absence d'occasion que cette *synthèse* s'affirme concrètement. Ce que la nouvelle revue française *Art d'Aujourd'hui* aspirait à soutenir, selon lui<sup>13</sup>. Par contre, les rares acteurs montréalais - critiques d'art et artistes - qui ont traité de la synthèse des arts ont constamment joint les appellations synthèse et intégration, voire décoration à l'occasion, dans leurs propos. C'est le cas des critiques d'art Rodolphe de Repentigny, Robert Ayre, Paul Gladu et Pierre Saucier entre 1956 et 1958. Ainsi de Repentigny emmêle-t-il au fil d'un texte de 1956 les appellations synthèse et intégration, lorsqu'il conteste l'affirmation suivante de l'artiste Victor Vasarely du Groupe Espace publiée dans leur revue : « 'La synthèse des arts plastiques, quant à la coordination des différentes disciplines créatrices (peinture, sculpture, architecture, urbanisme) est un fait accompli.'<sup>14</sup> » Car, pour le critique, des artistes pourraient considérer cet énoncé tant « révolutionnaire » qu'impertinent, étant plutôt une nécessité à venir. D'ailleurs, deux ans plus

---

<sup>13</sup> « *Art d'Aujourd'hui* », *Le Devoir*, 6 septembre 1949.

<sup>14</sup> Victor Vasarely cité par Rodolphe de Repentigny, « Pour dépasser l'âge nutritif », *La Presse*, 21 juillet 1956.

tôt, il avait fait connaître le Groupe Espace, étroitement lié aux revues *Art d'Aujourd'hui* et *Architecture d'Aujourd'hui* précisément, en avançant qu'à Montréal aussi, il fallait «bouger dans le sens d'une intégration [...] du monde par les arts plastiques<sup>15</sup>».

Cet amalgame des appellations synthèse et intégration se retrouve aussi dans le compte rendu du livre au titre d'ailleurs ambigu *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, réalisé par Robert Ayre, en 1956. Il fait valoir que la préface signée par l'architecte moderne Le Corbusier remet en cause la notion de synthèse des arts, pourtant soutenue par lui auparavant : « as Le Corbusier says, the synthesis exists only in the minds of a few people<sup>16</sup> ». Ce qu'a effectivement écrit Le Corbusier, en plus de ceci : « C'est un geste optimiste que de parler déjà aujourd'hui d'une synthèse des arts en Europe. Cette synthèse [...] n'est pas dans les faits.<sup>17</sup> » D'ailleurs, l'architecte assume la primauté de l'architecture, car, pour lui, les œuvres d'art vont « dans l'œuvre bâtie », sont « à insérer dans le bâtiment », sans toutefois qu'elle ne le *décore*, précise-t-il<sup>18</sup>. Paul Gladu questionne aussi cette appellation : « On parle parfois de synthèse des arts. L'expression est séduisante [mais] l'on se rend vite compte que l'entreprise est presque illusoire, à cause surtout du manque d'unité de notre temps [...].<sup>19</sup> » Ce que l'artisan et sa production d'*art appliqué* peuvent contrecarrer, selon lui. Là encore, la synthèse des arts est mise en tension avec une autre appellation, qui ressort de la décoration cette fois. Quant à Pierre Saucier, il aspire à « une synthèse harmonieuse entre les arts », bien qu'il ajoute du même

---

<sup>15</sup> Rodolphe de Repentigny, « L'œuvre doit avoir un destin 'vrai' », *La Presse*, 24 déc. 1954.

<sup>16</sup> Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956.

<sup>17</sup> Le Corbusier, « Préface / Preface » [9 mai 1955], dans Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. vii.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. vii et x.

<sup>19</sup> Paul Gladu, « Synthèse des arts? », *Notre Temps*, 14 décembre 1957.



souffle que « la décoration [...] doit faire partie intégrante de l'édifice »<sup>20</sup>. Dans son texte, synthèse, décoration et intégration se valent!

Les artistes Joseph Iliu et Fernand Leduc se sont intéressés, en 1959, à la relation art-architecture en mélangeant aussi les trois appellations. Iliu, qui avait côtoyé des membres du Groupe Espace peu avant son arrivée à Montréal<sup>21</sup>, atteste de l'utopie du projet au regard de sa production montréalaise, car on lui a demandé de la *décoration*. Dans son texte intitulé « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », il lie sans distinction ces dernières dénominations en relatant les « nombreuses discussions ou publications sur la 'synthèse des arts' - sur l'intégration des autres arts dans l'architecture<sup>22</sup> ». De même, Leduc invoque tout à la fois la décoration, la création de « monuments de synthèse » et de réalisations « d'une véritable intégration [tendant] vers une œuvre de synthèse<sup>23</sup> » dans un article.

L'appellation synthèse des arts n'a eu somme toute que peu de prise dans le discours montréalais des années cinquante portant sur l'œuvre murale, et ce, au profit des vocables intégration de l'art à l'architecture et décoration murale pour certains acteurs, qui rendaient peut-être mieux compte de la complexité des rapports art-architecture, dont la primauté de l'architecture (tabl. C.1-3). En cela, ils s'accordent avec la position

---

<sup>20</sup> Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958.

<sup>21</sup> Eugène Ionesco, *Les murs canadiens de Joseph Iliu*, Paris, Arted-Librairie Garneau, 1973, p. 8; et lettre de Joseph Iliu à Hélène Sicotte datée de mai 1994, Archives personnelles d'Hélène Sicotte.

<sup>22</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 55.

<sup>23</sup> Fernand Leduc, « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959], *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 15.

soutenue majoritairement alors par des membres européens du Groupe Espace, que nous retenons étant donné son écho auprès des critiques d'art montréalais Rodolphe de Repentigny et Robert Ayre, et la fréquentation du groupe par le muraliste prolifique Joseph Iliu. De 1953 à 1957, les appellations synthèse des arts et intégration de l'art à l'architecture apparaissent des équivalents chez des membres du Groupe Espace. Par exemple, en 1953 Edgard Pillet constate que l'« intégration des arts plastiques au cœur même de l'œuvre architecturale » demeure un « rêve », sans mentionner synthèse des arts, alors qu'en 1954, la revue *Art d'Aujourd'hui* du groupe consacre un dossier substantiel questionnant cette « Synthèse des arts »<sup>24</sup>. Léon Degand y signe un texte très critique qui mérite notre attention. Il prévient son lectorat de ne pas se laisser « induire en erreur par les mots » synthèse de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, car pour lui,

Il s'agit bien d'une synthèse, mais où les trois arts en cause ne jouent pas également, ni au même titre, le rôle de composant. [...] synthèse des arts plastiques [...] n'est pas un tout d'une espèce plus ou moins nouvelle, c'est, avant toute chose, de l'architecture. De l'architecture à laquelle se mêle, par synthèse, de la peinture, de la sculpture. Dans la synthèse des arts plastiques il y a toujours un art dominant, et c'est toujours le même : l'architecture.

.....  
Une authentique synthèse des arts plastiques doit se faire par intégration, non par addition des trois plastiques en présence. Précisons : par une intégration de la peinture et de la sculpture à la plastique de l'architecture. Car il n'est pas question que l'architecture devienne picturale ou sculpturale.

.....  
Au sein d'une vraie synthèse, architecture, peinture et sculpture sont liées par une intime convenance plastique. Dans ces conditions une peinture et une sculpture sont belles, non seulement par elles-mêmes, mais aussi par leur fonction plastique dans le milieu architectural pour lequel elles ont été conçues.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Edgard Pillet, « Groupe Espace », *Art d'Aujourd'hui*, série 4, n° 8 (décembre), 1953, p. 18; et Dossier Synthèse des arts, *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 1-35.

<sup>25</sup> Léon Degand, « Réflexions sur la synthèse des arts plastiques », *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 33.

Sont donc exprimés là des arguments aussi soulevés par des acteurs montréalais à l'époque, qui révèlent la place hiérarchique dominante occupée par l'architecture. Dans un article de Roger Bordier, les appellations synthèse et intégration côtoient celles d'embellissement et d'animation. Michel Seuphor et Pierre Guéguen, quant à eux, ne trouvent pas d'exemple valable de synthèse des arts à présenter dans leur texte<sup>26</sup>. Seuphor doute d'ailleurs de la possibilité de créer une « œuvre de véritable synthèse », où la peinture, la sculpture et l'architecture de divers « styles » ne sont pas « juxtaposées ou superposées mais réellement fondues<sup>27</sup> ». Dans la parution suivante, Degand et Bordier signent plutôt des textes sur l'« Essai d'intégration des arts au centre culturel de la Cité Universitaire de Caracas », qu'ils trouvent peu convainquant. L'entremêlement des appellations synthèse des arts et intégration de l'art à l'architecture se poursuit au sein de textes publiés par André Bloc et Degand, en 1957, dans cette revue au nom alors écourté *Aujourd'hui*. Mais dorénavant, intégration y domine clairement<sup>28</sup>.

Ajoutons que dans son étude européenne commentée par Robert Ayre, Paul Damaz fait d'ailleurs coexister favorablement les appellations intégration, décoration et art appliqué avec synthèse des arts, témoignant de même de son sens ambigu, voire utopique. De plus, les regroupements d'architectes internationaux présentés par Damaz et cités par Ayre ne

---

<sup>26</sup> Dans l'ordre : Roger Bordier, « L'art est un service social », p. 13-31, Michel Seuphor, « La synthèse des arts est-elle possible? », p. 9-11, et Pierre Guéguen, « Anti-synthèse », p. 34-35, *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954.

<sup>27</sup> Michel Seuphor, « La synthèse des arts est-elle possible? », *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 11.

<sup>28</sup> Dans l'ordre : Léon Degand, « Essai d'intégration des arts au centre culturel de la Cité Universitaire de Caracas : Hommage à la nouvelle université de Caracas », p. 1, et Roger Bordier, « Essai d'intégration des arts au centre culturel de la Cité Universitaire de Caracas : Les œuvres de Caracas », p. 2-6, *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 6 (septembre), 1954; André Bloc, « Intégration des arts dans l'architecture », *Aujourd'hui*, vol. 2, n° 11 (janvier), 1957, p. 12; et Léon Degand, « Architecture contemporaine : Intégration des arts », *Aujourd'hui*, vol. 2, n° 12 (avril), 1957, p. 26.

soutiennent pas ou plus la synthèse, mais plutôt l'intégration des arts dans l'architecture, tel le CIAM 6, en 1947, et l'Union Internationale des Architectes, en 1953<sup>29</sup>. De sorte que l'appellation synthèse des arts apparaît de moins en moins usitée dans les propos d'acteurs du monde de l'art public international au profit d'intégration de l'art à l'architecture. Cette appréciation mitigée de la synthèse des arts et l'imprécision véhiculée correspondent à sa réception montréalaise à l'époque.

De même en est-il de l'appellation *fusion des arts*, encore plus rare dans le discours montréalais sur la murale. Mentionnons que le critique d'art Rodolphe de Repentigny, un lecteur assidu d'*Art d'Aujourd'hui*, a employé cette désignation en 1954, à propos du travail de Piet Mondrian toutefois, un mois seulement après que Pierre Guéguen du Groupe Espace y ait appelé à cette « fusion », entre autres désignations<sup>30</sup>. Outre ce critique, seul l'artiste Fernand Leduc à notre connaissance s'est enthousiasmé pour cette notion de fusion des arts, à partir de 1957. Toutefois, il y joint dès lors l'intégration de l'art à l'architecture lorsqu'il annonce qu'entre la peinture, la sculpture et l'architecture: « des fusions s'opèrent, un vaste mouvement d'intégration se dessine : un renouveau exaltant s'anime déjà<sup>31</sup> ». Ce qui pour lui certifie que : l'époque « réalisera le désir prophétique du Bauhaus : 'Il nous faut vouloir, imaginer, préparer en commun le nouvel édifice de l'avenir qui réunira harmonieusement architecture, sculpture et peinture; cet

---

<sup>29</sup> CIAM 6, Bridgwater, « Reaffirmation of the Aims of CIAM » [1947], dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, p. 102, New York, Columbia Books of Architecture-Rizzoli, 1993; et Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 74.

<sup>30</sup> Rodolphe de Repentigny, « Deux grands maîtres de notre temps », *La Presse*, 31 juillet 1954; et Pierre Guéguen, « Anti-synthèse », *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 34.

<sup>31</sup> Fernand Leduc, « Pourquoi continuer de s'éclairer à la chandelle », *Le Devoir*, 14 déc. 1957.



édifice s'élèvera par les mains des millions d'ouvriers dans le ciel du futur...<sup>32</sup>» Cette vision de la fusion des arts relève de celle véhiculée par la synthèse des arts, telle que définie dans le *Manifeste du Bauhaus* par l'architecte Walter Gropius, en 1919. Elle comporte dans le libellé même du manifeste la grande contradiction à cet égard, car cette synthèse se ferait sous l'égide de l'architecture<sup>33</sup>, ou de l'édifice dans la traduction citée par Leduc. Le projet de la synthèse des arts au Bauhaus se révéla rapidement utopique, se transformant au profit de la construction architecturale, comme l'ont démontré des historiens et historiennes de l'art, dont Élodie Vitale dans une étude fine du sujet<sup>34</sup>. Harriet Senie affirme aussi que l'art s'y développait à l'intérieur des paramètres de l'architecture, ajoutant que même si à cette école, « the integration of the arts was a fundamental part of design philosophy. Art was still seen as basically decorative in function, in the service of an architecture [...] »<sup>35</sup> Puis, dans un autre texte, Leduc conjugue encore fusion des arts et intégration de l'art à l'architecture dans l'extrait suivant qui porte sur le terme « 'mural' », tout en y ayant aussi discuté de synthèse des arts et de décoration :

par ses moyens, le respect de la surface et ses structures simples, [l'art abstrait] présente toutes les chances de rencontre et de fusion avec les concepts de l'architecture actuelle. De cette fusion seulement naîtra la murale. Nous touchons du même coup au problème de l'intégration.

Il ne s'agit évidemment pas d'appliquer une peinture sur une construction, de rendre une peinture « utile », de la domestiquer, mais bien de faire se rencontrer,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Voici une des traductions du *Manifeste du Bauhaus* nommant l'architecture, et non pas l'édifice : « Tous ensemble concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir, où peinture, sculpture et architecture ne formeront qu'un et qui, des mains de millions d'ouvriers, s'élèvera un jour vers le ciel, symbole de cristal d'une foi nouvelle. » citée dans Élodie Vitale, « De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale : Art et architecture au Bauhaus », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne: Art et architecture*, n° 39 (printemps), 1992, p. 62.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 62-77.

<sup>35</sup> Nous soulignons. Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 62; voir aussi p. 63, 87.

se fusionner une organisation picturale et un ensemble architectural.<sup>36</sup>

Concluons donc à la rare présence de la désignation fusion des arts au cours de la période et surtout à son lien étroit avec les autres appellations.

On constate que les appellations synthèse des arts et fusion des arts ont eu peu d'écho dans le discours montréalais des années cinquante portant sur les œuvres murales, s'y introduisant par la médiation de textes européens les emmêlant déjà au vocable intégration de l'art à l'architecture. Ce qui témoigne de leur poids d'utopie, tant dans le discours contemporain qu'historique. D'où, en partie du moins, la place importante qu'y occupe l'appellation intégration de l'art à l'architecture au fil de la décennie.

De sorte que l'ensemble des expressions et des appellations usitées marque l'adhésion majoritaire des acteurs du monde de l'art et de l'architecture à une hiérarchie des arts où prime l'architecture, l'art devant être conçu « en fonction » d'elle. Ceux-ci ont de plus discuté de ce rapport hiérarchique de la murale avec l'édifice en liant ou en mettant en tension les deux vocables dominants : *décoration murale* et *intégration de l'art à l'architecture*, devenus des conventions langagières.

Ce lexique s'apparente à celui rapporté par les auteurs internationaux et nationaux qui se sont penchés sur la relation art-architecture de cette époque ou celui repéré dans des écrits de praticiens étrangers et canadiens d'alors. Par exemple, l'artiste français Fernand Léger écrit, en 1952, que les rectangles colorés de ses peintures murales « étaient conçus en liaison avec l'architecture ». De même de l'expression s'y adapter, qu'il reprend à quelques reprises entre 1950 et 1954, comme une peinture murale « qui s'adapte à

---

<sup>36</sup> Fernand Leduc, « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959], *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 13-15.

l'architecture »<sup>37</sup>. L'historienne de l'art Marianne Ström mentionne entre autres expressions similaires, celles d'« incorporation » et d'« alliance » portées par le discours suédois à propos d'œuvres d'art public<sup>38</sup>. De plus, ce débat sur le rapport entre l'art et l'architecture a aussi été largement polarisé alors par les appellations *décoration* et *intégration de l'art à l'architecture* au sein du monde de l'art public international, selon les historiennes de l'art Harriet Senie, Marianne Ström, Sylvie Lagnier et le sociologue de l'art André Ducret, dans son étude sur l'art public de villes suisses Genève et Bâle<sup>39</sup>. En témoigne l'ouvrage de 1952 d'Eleanor Bittermann qui, elle, use des deux appellations positivement. Notons que si les auteurs précédents n'accréditent pas la thèse de la synthèse ou de la fusion des arts, Bittermann n'en fait même pas mention<sup>40</sup>. Quant aux auteurs canadiens, leur position apparaît analogue à l'époque, ayant favorisé la décoration, l'intégration ou l'une et l'autre sans discuter ni de synthèse ni de fusion. En plus, de nombreuses autres appellations recensées dans les textes montréalais parsèment leurs écrits<sup>41</sup>, et ce, à l'instar de ceux de Bittermann, Damaz et Léger aussi d'époque, et

---

<sup>37</sup> Fernand Léger, « De la peinture murale » [1952], p. 111, et « Peinture murale et peinture de chevalet » [1950], p. 30, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965.

<sup>38</sup> Marianne Ström, *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, p. 3.

<sup>39</sup> Dans l'ordre : Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992; Marianne Ström, *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980; Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France : Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris, L'Harmattan, 2001; et André Ducret, *L'art dans l'espace public : Une analyse sociologique*, Zurich, Seismo, 1994.

<sup>40</sup> Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architecture*, New York, Reinhold, 1952.

<sup>41</sup> Du monde canadien de l'art, voir Donald W. Buchanan, « Contemporary Mural Paintings from Western Canada: To Create a Livable Space », *Canadian Art*, vol. 11, n° 1 (automne), 1953, p. 29-30 : adorn et decoration, et « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 17, n° 1 (janvier), 1960, p. 43 : decorates. Du monde canadien de l'architecture, voir Stephen G. Vickers, « The Architecture in Sculpture », *RAIC Journal*, vol. 26, n° 1 (janvier), 1949, p. 28-31 : sculptural decoration, architectural decoration, ornament, decoration et integration; Karl Van Leuven, « Integrating Architecture and the

celui analytique de Ström<sup>42</sup>.

Ainsi, les acteurs montréalais - artistes, critiques d'art et d'architecture, journalistes, architectes - ont jugé l'œuvre murale dans son rapport hiérarchique avec l'architecture à l'aide d'expressions et d'appellations largement répandues en Europe, aux États-Unis et au Canada à l'époque. En filigrane de cette histoire de mots, se pose aussi la question de la modalité du rapport murale-édifice, art-architecture et celle qu'ils ont privilégiée.

## 5.2 La modalité : la complémentarité

La modalité du rapport de l'œuvre murale à l'édifice ou de l'art à l'architecture qui avait la faveur des acteurs du monde l'art et de l'architecture qui en ont traité s'avère leur complémentarité. Dans leurs commentaires, ils ont argumenté cela de diverses manières. D'une part, ils ont qualifié majoritairement la murale comme étant le complément de l'édifice. Ce que plusieurs ont opposé à la considérer ajoutée ou additionnée à celui-ci. D'autre part, ils ont promu la nécessité de préserver la visibilité de la murale, sans toutefois altérer la primauté de l'édifice, en dénigrant la « destruction » éventuelle du

---

Arts», *Journal RAIC*, vol. 33, n° 6 (juin), 1956, p. 223-224 : arts allied et integration; et Eric R. Arthur, « L'art et les édifices publics », *RAIC Journal*, vol. 37, n° 2 (février), 1960, p. 45 : décoration.

<sup>42</sup> Dans l'ordre : Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architecture*, New York, Reinhold, 1952: ornementation, architectural art et applied to; Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956 : décoration, art appliqué, art mural, coloration murale et intégration de l'art à l'architecture; Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965 : art ornemental, art décoratif, art mural, art d'accompagnement et intégration (1943), art monumental et décor architectural (1950), décor (1952), peinture architecturale et décoration (1954); et Marianne Ström, *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, p. 4 : animer et embellissement.



«mur » et en abordant les effets de contraste et d'harmonie propices à sa visibilité. Au fondement de cette discussion sur la complémentarité, se révèle l'importance attribuée au maintien de la visibilité de la murale qui permet son identification, sa reconnaissance.

### 5.2.1 L'œuvre murale complémentaire et non pas ajoutée au mur

L'étude de la réception critique permet de distinguer trois stratégies discursives qui soutiennent la complémentarité de l'œuvre murale à l'édifice : une première affirme qu'elle peut favorablement compléter l'édifice, une seconde dénigre plutôt son ajout, alors qu'une troisième valorise au contraire cet ajout mais sans en débattre.

Plusieurs acteurs du monde de l'art ont affirmé clairement que la murale pouvait être un complément de l'édifice, dont les critiques d'art. Jean Dénéchaud écrit à cet effet que l'architecture et la sculpture architecturale doivent « se compléter » et Conrad Langlois précise qu'il s'agit pour cette sculpture « de [la] compléter, mais en respectant l'ensemble », d'en être « un complément précieux ». Jean Sarrazin soutient de même que des œuvres d'art « complémentaires d'une architecture moderne » peuvent être conçues et qu'elles en seraient « l'âme, le moteur, le complément »<sup>43</sup>.

Des artistes ont aussi pris position. Mentionnons Adrien Vilandré qui conçoit chaque murale comme « 'partie et complément' » d'un édifice et Maurice Lemieux qui espère que l'avenir lui réserve de « compléter » l'architecture moderne. Fernand Leduc, lui, prend exemple d'une commande internationale contemporaine faite aux artistes Naum Gabo

---

<sup>43</sup> Dans l'ordre : Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951; Conrad Langlois, « Deux professeurs à l' cole des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 97, 102; et Jean Sarrazin, « Le droit de vivre pour nos sculpteurs », *La Presse*, 7 janv. 1961.

et Theo van Doesburg pour affirmer que la sculpture et le vitrail y sont présents « non pour 'orner' mais pour compléter » l'édifice, un magasin néerlandais<sup>44</sup>.

Étrangement, des acteurs du monde de l'architecture partageaient avec eux cette vision de l'incomplétude de l'architecture. Par exemple, Eugène Charbonneau, éditeur d'*ABC*, affirme sans ambages que l'œuvre d'art peut « compléter » l'architecture, voire la « terminer », car elle implique une compréhension humaniste que l'architecture « ne peut donner » et s'avère « un élément indispensable à [sa] vérité ». Selon un critique, l'architecte Max Roth considère aussi l'art - sculpture et peinture - comme « un complément essentiel à l'architecture »<sup>45</sup>.

D'une autre manière, des acteurs ont soutenu la complémentarité du rapport murale-édifice ou art-architecture en s'objectant à l'expression de l'ajout ou de l'addition d'une œuvre à l'architecture. Tel le critique d'art Robert Ayre quand il fait valoir que l'œuvre doit : « not to be added, but to be a *functional part of an architectural scheme* »<sup>46</sup>; un avis que partage Rodolphe de Repentigny. L'artiste Maurice Raymond écrit en ce sens que les travaux artistiques ne doivent « pas être ajoutés », mais prévus dès la conception de

---

<sup>44</sup> Dans l'ordre : Adrien Vilandré cité dans Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 51; Maurice Lemieux, « Sculpture et architecture : Maurice Lemieux, sculpteur nous entretient sur son art », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 165 (janvier), 1960, p. 43; et Fernand Leduc, « Pourquoi continuer de s'éclairer à la chandelle », *Le Devoir*, 14 décembre 1957.

<sup>45</sup> Eugène Charbonneau, « L'architecture et les arts alliés », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 85 (mai), 1953, p. 21; et « L'Édifice Léon M. Adler, à Saint-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 128 (décembre), 1956, p. 34. [Max W. Roth, architecte]

<sup>46</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Spring Show Nearing End At Gallery », *The Montreal Star*, 18 avril 1953.

l'édifice<sup>47</sup>. Même l'architecte (et artiste) Harry Mayerovitch tient ce discours sur la murale, qui : « sometimes has to be added, which is not so satisfactory<sup>48</sup> », rapporte Ayre.

En faveur au contraire de l'ajout ou de l'addition on trouve des journalistes, le critique d'art Paul Gladu et le commentateur architectural W. E. Greening, qui le décrivent simplement comme un apport très important, sans toutefois le poser en objet de débat<sup>49</sup>. De même, l'artiste Albert Cloutier ne voit manifestement pas de contradiction à soutenir à la fois que : « a mural scheme is part of the architectural conception and remains a flat wall but with something added which gives the place its character<sup>50</sup> ». Au sens littéral, les termes ajout et addition ne posaient donc pas de problèmes à certains acteurs, mais en devenaient pour d'autres. Tous cependant défendaient un lien essentiel entre l'art et l'architecture et un rapport à établir sous le mode de la complémentarité.

---

<sup>47</sup> Rodolphe de Repentigny, « Unité de la peinture et de l'architecture, l'œuvre d'A. Girard », *La Presse*, 27 mai 1955; et Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 41.

<sup>48</sup> Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957.

<sup>49</sup> Dans l'ordre : « L'artiste montréalais Julien Hébert est de nouveau à l'honneur », *La Presse*, 21 avril 1953; « Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural », *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 27; Paul Gladu, « Quelques notes sur l'art : Robert LaPalme, Josif Illiu, Alfred Pellán, L'actuelle, Au musée des Beaux-Arts », *Notre Temps*, 31 décembre 1955; et W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 40.

<sup>50</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 255.

### 5.2.2 La visibilité de l'œuvre murale sans la « destruction du mur » ou « l'unité dans la diversité »

L'analyse du discours nous apprend qu'une autre façon de discuter de la complémentarité de l'œuvre murale avec l'édifice ou de l'art avec l'architecture a été pour certains acteurs de l'aborder sous l'angle de la visibilité de l'œuvre. Leur réflexion a porté d'une part, sur le fait que la murale ne devait ni « détruire » « le mur » par une trop grande visibilité, ni s'y abolir afin de conserver une certaine visibilité. Elle a concerné d'autre part, les rapports de contraste et d'harmonie établis entre la murale et l'édifice jugés acceptables à cet égard. L'expression « l'unité dans la diversité » lue dans un commentaire résume bien le sentiment général qui émerge de leurs propos.

Ainsi, des artistes et des critiques d'art ont rejeté l'éventualité d'une « destruction » du mur par la murale, de l'architecture par l'art. L'artiste Stanley Cosgrove en témoigne de manière éloquente lorsqu'il confie au critique d'art Robert Ayre ses vues sur l'esthétique des muralistes mexicains José Clemente Orozco et Diego Rivera. Pour Cosgrove, « '[Orozco] graphic concepts were so great that his walls were less *broken* than Rivera's. [...] I think the painter should go half way. Too much Orozco's way and the walls are *destroyed*; too much the other way and you get mere *decoration*.'<sup>51</sup> » Cosgrove prône ainsi un moyen terme entre l'intervention artistique monopolisant le regard et celle peu signifiante ou décorative, entre la visibilité de l'œuvre murale et celle de l'œuvre architecturale. L'artiste Joseph Iliu affirme aussi être attentif à ne pas attaquer le mur autant qu'à en tenir compte, quand il écrit : « Coller tout simplement des [...] formes sur un mur, limitées par un cadre [...] peut parfois le *détruire*, en lui ajoutant quelque chose qui

---

<sup>51</sup> Nous soulignons. Stanley Cosgrove cité dans Robert Ayre, « Conversation about Orozco: Stanley Cosgrove and Robert Ayre », *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 65.



lui est étranger, qui déforme le volume de ce mur, ou dénature l'intention qu'il portait.<sup>52</sup>»

Les critiques d'art Rodolphe de Repentigny et Robert Ayre partageaient l'avis de Cosgrove et Iliu. Comme ce dernier, de Repentigny conteste l'usage d'un cadre entourant une murale à la manière d'un tableau, la *décoration* étant à *intégrer* au mur et « non pas à en être dissocié »<sup>53</sup>. Une telle position a été soutenue aussi par l'artiste français Fernand Léger peu avant. Pour celui-ci, l'architecture ne peut être « un dispositif pour accrocher des tableaux »<sup>54</sup>. Les écrits de de Repentigny montrent qu'il apprécie que l'œuvre ait du caractère, soit visible et apporte quelque chose, soit : « ce minimum d'affirmation autonome et formelle que l'on demande de la 'décoration' »<sup>55</sup>. Il précise sa position lorsqu'il explique que la « subtile modulation » de la céramique murale de Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau cernant le restaurant du Lac-aux-Castors, « ne *démolit en rien* les lignes et les masses de l'immeuble [et] apporte une saveur complexe »<sup>56</sup>. Une complémentarité qui s'oppose à la fois à la destruction du « mur » par la murale et à l'absorption de celle-ci par ce mur, que résume bien un journaliste ainsi :

Pièce murale tout à fait distincte de la fresque [murale historiée], laquelle se dissocie du mur en attirant sur elle l'attention au détriment de l'ensemble en introduisant dans un lieu donné un espace hétérogène. Pour bien différencier leur pièce murale du simple revêtement céramique comme de la fresque proprement

---

<sup>52</sup> Nous soulignons. Joseph Iliu, « Mosaïque », *Vie des Arts*, n° 13 (Noël), 1958, p. 48.

<sup>53</sup> Rodolphe de Repentigny, « Intensité, curiosité et choix », *La Presse*, 28 février 1959.

<sup>54</sup> Fernand Léger, « La couleur dans l'architecture » [1954], *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965, p. 107.

<sup>55</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957; voir aussi « La sculpture doit reprendre sa place », *La Presse*, 2 juin 1956.

<sup>56</sup> Nous soulignons. Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958.

dite, Vermette et Mousseau l'appellent 'une murale d'intégration'.<sup>57</sup>

Remarquons la création de l'appellation 'murale d'intégration' par ces artistes, qui marque le changement qu'ils considèrent opérer dans la pratique, et que plusieurs critiques soulignent dans leur texte. Par ailleurs, le critique Ayre déclare que les abstractions colorées des projets de peintures murales de Fernand Leduc sont trop saisissantes pour qu'elles soient réalisées, étant « utterly *destructive of the wall* »<sup>58</sup>. De sorte que les critiques et les artistes s'entendaient sur le fait que la murale et l'édifice, considérés complémentaires, ne devaient pas s'abolir l'un dans l'autre.

La destruction du mur par la murale ne convenant pas, des acteurs ont évalué l'intensité du rapport de contraste qui serait alors acceptable entre la murale et l'édifice; ce qui varie selon les commentateurs. Les artistes Jacques de Tonnancour et Joseph Iliu se sont prononcés sur ce sujet. De Tonnancour suggère un contraste notable lorsqu'il discute par exemple de l'architecture rectiligne et dépouillée du pavillon canadien à l'Exposition universelle, à Bruxelles, qui « appelait un attribut marquant, d'un caractère plus libre qui lui fût complémentaire<sup>59</sup> ». Chez Iliu, la notion de contraste s'avère variable mais mesurée, et s'adaptant au lieu. Il écrit en ce sens que sa murale à l'extérieur du supermarché Steinberg (coin Saint-Laurent et Crémazie) se remarque « à peine, en passant, comme [...] le jeu d'ombre et de lumière sur un mur quelconque [introduit] une petite variation dans le caractère général de la bâtisse<sup>60</sup> ». Tandis qu'il dit avoir traité les matériaux de

---

<sup>57</sup> « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959.

<sup>58</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957.

<sup>59</sup> Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 13.

<sup>60</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 57.

celle de l'immeuble Peel Center « d'une manière primitive mais subtile dans les détails, pour contraster avec la perfection froide des murs environnants<sup>61</sup> » (figs. B.42-43).

Les critiques d'art ont toléré un contraste assez grand. Robert Ayre peut ainsi considérer favorablement le fort contraste de couleur de la sculpture murale d'Anne Kahane composée de deux types de bois foncé, dont un reprend celui des panneaux du mur opposé, avec le mur de travertin de marbre beige, auquel elle s'accroche (fig. B.44)<sup>62</sup>. Rodolphe de Repentigny, René Chicoine et Paul Gladu, quant à eux, louent même le fort « contraste » esthétique créé par la murale abstraite aux couleurs vives de Mario Merola avec le style néoclassique de l'hôtel Windsor. Car paraphrasant Chicoine, autant détonner avec de l'architecture ancienne<sup>63</sup>. Dans son commentaire, Gladu étoffe sa réflexion en mettant ce rapport de contraste en relation avec une convention de la décoration murale, dont il perçoit le changement suivant :

Est-ce conforme aux conceptions ordinaires, en matière de *décoration murale*? J'en doute, mais j'admire tout de même une œuvre si affirmative [...]. Depuis les Poussin, Watteau, Puvis de Chavannes, Seurat [...], il était convenu que la peinture murale devait posséder des qualités de calme et d'ordonnance, être basée surtout sur des tons pâles, et s'harmoniser avec le décor ambiant. Je note que plusieurs de nos peintres muralistes - Pellan, York Wilson... et Mérola (*sic*) - s'écarterent de ces conventions. Leurs œuvres sont animées, complexes, et fortement contrastées [...].<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Robert Ayre, « Coming Events at the Art Museum; Sculpture in Local Architecture », *The Star*, 1<sup>er</sup> septembre 1956.

<sup>63</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola », *La Presse*, 20 juin 1958; René Chicoine, « Une porte d'enfer bien agréable », *Le Devoir*, 28 juin 1958; et Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

<sup>64</sup> Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

De sorte que pour les quelques acteurs qui ont abordé cet aspect, le contraste acceptable occasionné par la murale peut être fort mais sans excès, ce qui met en valeur sa singularité, tant qu'elle demeure en dialogue avec l'édifice, en complémentarité avec lui.

Par ailleurs, ce rapport acceptable de contraste n'apparaît pas contradictoire avec celui d'harmonie, à la lumière de nombreux écrits, dont ceux d'acteurs précédents. Ce rapport d'harmonie entre la murale et l'édifice s'avère une convention largement répandue chez les critiques d'art, tel Jean Dénéchaud, Paul Gladu, Irene Kon, Conrad Langlois, Rodolphe de Repentigny, Jean Sarrazin, et chez les artistes, dont Albert Cloutier, Armand Filion, Max Ingrand et Maurice Raymond. Ce dernier souligne qu'une certaine différence esthétique entre l'art et l'architecture, « loin de nuire à l'harmonie », ne peut que l'« exalter ». Alors, ces disciplines « se font valoir mutuellement »<sup>65</sup>.

De plus, des acteurs ont exprimé autrement encore cette position sur la visibilité de la murale par rapport à l'édifice, sur cette tension entre leur rapport de contraste ou d'harmonie et leur singularité. Retenons les propos du critique d'art Rodolphe de Repentigny, pour qui l'effet d'unité revient plus d'une fois dans ses textes, comme ici où il s'agit de : « développer une unité, un style qui permette à la fois la variété et

---

<sup>65</sup> Voir Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951; Paul Gladu, « La Vierge et les sculpteurs », *Notre Temps*, 18 décembre 1954; Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 359-360; Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 97, 102; Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958; Jean Sarrazin, « Le droit de vivre pour nos sculpteurs », *La Presse*, 7 janvier 1961; Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 256; « Récompense à un créateur dans l'enseignement de la sculpture : M. Armand Filion reçoit la médaille de l'Institut d'architecture pour les arts alliés à cette profession », *Le Devoir*, 8 mai 1953; Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955; et Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 40-41.



l'homogénéité<sup>66</sup>». Notons aussi la formule « l'unité dans la diversité » de l'éditeur d'*ABC* Eugène Charbonneau qui est éclairante. Pour lui, chaque art doit conserver son « style propre », traduire par « ses propres moyens » le sens de l'œuvre, tout en maintenant l'unité de l'ensemble<sup>67</sup>. De même de la conception de l'architecte Anthony Jackson, mari de l'artiste Sarah Jackson, qui trace une ligne ténue entre l'unité architecturale et la visibilité en contrepoint de l'œuvre d'art comme ceci : « 'Quand nous nous déplaçons à l'intérieur et à l'extérieur d'un immeuble, nous en découvrons l'unité par une série d'impressions. [l'art doit] rompre le mouvement de la composition [et] préciser un moment d'intensité'.<sup>68</sup> »

En fait, la condition de visibilité de la murale intégrée à l'édifice fait consensus au sein des acteurs du monde de l'art public. Pour eux, la murale doit être lisible sans compromettre la primauté du mur. Par ailleurs, la convention du rapport harmonieux entre ces deux pratiques artistiques peut même être transgressée pour certains, et la murale comporter un effet contrastant plutôt fort, en autant qu'il ne nuise ou ne détruise pas le mur. Cette limite se traduit aussi pour certains par la perception d'une murale alors ajoutée et non pas intégrée ou complémentaire. Quelqu'en soit la formulation, la modalité souhaitée du rapport murale-édifice s'avère pour tous la complémentarité.

Une fois encore, nous avons observé que cette vision portée par ce vocabulaire fait écho aux préoccupations internationales et canadiennes contemporaines. Ainsi, l'historienne de l'art Harriet Senie retient les propos suivants de 1947 du critique d'architecture

---

<sup>66</sup> Rodolphe de Repentigny, « Aux artistes de donner une direction », *La Presse*, 4 mai 1957.

<sup>67</sup> Eugène Charbonneau, « L'architecture et les arts alliés », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 85 (mai), 1953, p. 21.

<sup>68</sup> Anthony Jackson cité dans « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet 1957.

Henry-Russell Hitchcock qui en témoignent : « 'associated works of art be *independent but complementary*, giving richness of colour and form in the near view, perhaps providing concentrated and precise symbolic reference'<sup>69</sup> ». Senie relate de plus un débat sur la relation art-architecture tenu en Angleterre, en 1959, où la participante Ada Louise Huxtable opposa à la notion d'intégration qu'elle trouvait fausse, la formule choc : « 'enrichment by juxtaposition, *completion* by contrast'<sup>70</sup> ». Plus nuancé, l'artiste de Vancouver B. C. Binning écrit que la murale doit être « *complementary* to the architecture of which it is a part » et « *complementary* to the nature of the building »<sup>71</sup>. En ce sens, l'architecte canadien Karl Van Leuven indique à contrario que l'*intégration* survient si l'art est : « so truly a part of the building that without it, it would seem *incomplete*<sup>72</sup> ».

Des analyses révélatrices à cet égard ont été réalisées par les historiennes de l'art Marianne Ström et Sylvie Lagnier. Ström retrace des expressions suédoises similaires à celles repérées dans le discours montréalais, où l'art est perçu négativement un « décor ajouté », une « addition » ou une « adjonction », tout en côtoyant l'idée d'« harmonie » et d'« unité »<sup>73</sup>. Selon elle, cela rend compte de la réalité de la production, qu'elle considère : « loin de la synthèse, du total, de l'unicité [qui] n'est guère synthétique mais analytique, critique, qui vise à remettre en cause, qui ne cherche pas l'identification mais

---

<sup>69</sup> Nous soulignons. Henry-Russell Hitchcock cité dans Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 65.

<sup>70</sup> Nous soulignons. Ada Louise Huxtable citée dans *Ibid.*, p. 68.

<sup>71</sup> Nous soulignons. Bertram Charles [B. C.] Binning, « Mosaics: Vancouver to Venice and Return », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 253, 257.

<sup>72</sup> Nous soulignons. Karl Van Leuven, « Integrating Architecture and the Arts », *Journal RAIC*, vol. 33, n° 6 (juin), 1956, p. 223.

<sup>73</sup> Marianne Ström, *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, p. 3-4.

au contraire tend à expliquer la différenciation<sup>74</sup>». Pour sa part, Lagnier constate que la majorité des architectes ont condamné l'arrêté français du 1 % de 1951 où figure le terme *décoration* dans l'intitulé, trouvant l'*ornement* « plaqué ou *surajouté*, fonctionnellement inutile ». Elle ajoute qu'André Bloc, alors actif au sein du Groupe Espace, a aussi évalué que « le 1 % était limité à des *additions* »<sup>75</sup>.

En plus de ces discussions sur la visibilité de l'art, sa complémentarité mais pas son ajout, nous avons retrouvé le même intérêt pour la notion limite de la destruction du mur. En 1955, Roger Bordier du Groupe Espace cite à cet égard l'artiste Fernand Léger traitant de son projet de polychromie de l'hôpital de Saint-Lô : « l'œuvre *adaptée* à l'architecture doit essentiellement tenir compte de celle-ci [...] deux possibilités s'offrent à elle : *destruction* ou accompagnement du mur »<sup>76</sup>. Pour Bordier,

[la composition] forte, vibrante, animée, généreuse enfin '*détruit*' le mur, c'est-à-dire qu'elle crée là où elle est placée une sorte de repos esthétique qui isole le spectateur [...]; l'autre [...] au contraire, 'accompagne' la construction, l'aide à affirmer un style que la contrainte fonctionnelle peut rendre trop discret, enfin l'*amène à son expression définitive*.<sup>77</sup>

Ajoutons que la référence à Léger est d'importance car la réflexion de cet artiste se développait depuis 1925 déjà dans plusieurs textes. Retenons l'écrit de 1945 rédigé en cette fin de Deuxième Guerre mondiale dans le contexte de la reconstruction à venir en Europe, qui paraît dans l'ouvrage collectif publié à Montréal. Pour Léger, l'art mural ou

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>75</sup> Nous soulignons. Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France : Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 35.

<sup>76</sup> Nous soulignons. Fernand Léger cité dans Roger Bordier, « Polychromie architecturale », *Aujourd'hui*, vol. 1, n° 2 (mars-avril), 1955, p. 34.

<sup>77</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

monumental : « doit se placer dans de grandes architectures. Il est statique par son expression même, il *respecte le mur* à côté d'une conception dynamique qui, elle, *détruit le mur*. Il sera la mesure et l'équilibre.<sup>78</sup> » Ailleurs, il affirme encore : « un dispositif mélodieux accompagne le mur » et « un dispositif contrasté détruit le mur »<sup>79</sup>.

L'étude récente de Martine Bouchier qui traite plus vastement de la distinction entre l'art et l'architecture au sein de leur relation, nous apparaît éclairer la position complexe de la complémentarité. Lisons-la :

dans la relation art(s)/architecture, l'art et l'architecture se recouvrent deux-à-deux à l'endroit de leurs limites et il suffit de peu pour qu'ils basculent de l'autre côté. Cependant leur résistance à l'homogénéité ouvre la perspective d'un autre lieu, d'un troisième domaine de connaissance mis à distance et maintenu hors de cette fausse et illusoire unité. [...] ce lieu constitue un filtre au travers duquel se redéfinit chacun des arts et il lui revient d'établir la médiation et l'articulation entre les idées et les phénomènes qui distinguent ces différents domaines [...].<sup>80</sup>

Pour elle, « un antagonisme réciproque et fondamental, une structure d'attraction-répulsion conditionnent les opérations esthétiques et productrices<sup>81</sup> » de cette relation. Ce qui nous apparaît indissociable de la relation artiste-architecte qui la sous-tend.

---

<sup>78</sup> Nous soulignons. Fernand Léger, « À propos du corps humain considéré comme un objet », dans Marie-Alain Couturier, Maurice Gagnon, Sigfried Giedion, François Hertel, Samuel M. Kootz, Fernand Léger et James Johnson Sweeney, *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 75.

<sup>79</sup> Fernand Léger, « Le problème de la liberté en art », *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965, p. 34. Voir dans cet ouvrage : « L'esthétique de la machine : l'ordre géométrique et le vrai » [1925], p. 65; « Couleur dans le monde » [1938], p. 89; « L'architecture moderne et la couleur ou la création d'un nouvel espace vital » [1946], p. 99-100; et « Peinture murale et peinture de chevalet » [1950], p. 31.

<sup>80</sup> Martine Bouchier, « L'art n'est pas l'architecture », dans *Art et philosophie, ville et architecture*, sous la dir. de Chris Younès, Paris, La Découverte, 2003, p. 105.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 110.



●  
● ●

Finalement, les acteurs du monde de l'art et de l'architecture qui défendaient la relation de l'œuvre murale à l'édifice dans les années cinquante ont favorisé à la fois la visibilité de la murale et son lien étroit avec le bâtiment, qu'ils ont privilégié comme étant conçu « en fonction » de lui. Pour eux, la murale devait se lire facilement sans toutefois nuire ni détruire les qualités architecturales du mur qui primaient, s'y afficher afin qu'elle ne passe pas inaperçue mais en conservant la primauté du mur. Elle devait donc lui être complémentaire tout en étant un espace relativement singulier, sans pour autant paraître y avoir été ajoutée. Ce que ces acteurs ont balisé en maintenant le rapport conventionnel d'harmonie, en plus de permettre aussi un écart à cette convention en approuvant un contraste nettement plus fort que de coutume.

Aussi comprend-on que dans ce rapport murale-édifice et art-architecture, l'appellation traditionnelle *décoration murale* et celle plus récente *intégration de l'art à l'architecture*, qui, tout en marquant la primauté de l'édifice, portent cette complémentarité, aient eu la faveur du monde de l'art public. Et ce, au contraire des désignations synthèse des arts et fusion des arts qui sous-entendent l'unicité utopique de l'art et de l'architecture confondus, et non pas l'unité permettant « la variété et l'homogénéité » valorisée par un critique par exemple. Cet enjeu et ce lexique concordent avec leurs présences repérées dans le discours international, et canadien pour ce que son bref regard en révèle. L'usage aussi répandu des appellations *décoration murale* et *intégration de l'art à l'architecture* pose leur rapport hiérarchique et complémentaire largement accepté. Par ailleurs, la tension exprimée entre la valeur ancienne d'harmonie et celle nouvelle de contraste installe un rapport moderne de visibilité, de singularité relative entre la murale et l'édifice.

L'étude du discours met donc en lumière des conventions langagières partagées par les acteurs du monde de l'art public montréalais, qui sous-tendent leur conception commune du rapport de l'œuvre murale à l'édifice moderne, leur représentation de son insertion. L'examen de ce langage révèle les conventions artistiques qu'il porte, et qui ont régi la production de la murale. Ces normes posent l'exigence de créer la murale en fonction de l'édifice, et de telle sorte qu'elle lui soit complémentaire. Ce qui a pu inclure un contraste coloré moderne plus fort que la convention d'harmonie de la décoration murale n'avait prôné. Cela témoigne d'un horizon d'attente social concernant les conditions de visibilité de la murale à produire en fonction de l'édifice. Ce qui s'est incarné entre autres dans les courants artistiques de la murale jugés appropriés à cet égard. Ce dont traite ce qui suit.

## **CHAPITRE VI**

### **LES COURANTS ARTISTIQUES DE L'ŒUVRE MURALE**

#### **APPROPRIÉS À L'ÉDIFICE MODERNE**

L'analyse du discours de réception a mis en évidence l'enjeu artistique majeur porté par l'évaluation des courants artistiques de l'œuvre murale publique appropriés à l'esthétique de l'édifice moderne. Elle a remis en cause radicalement des conventions esthétiques de sa production, notamment la figuration et la commémoration, avec l'apparition de l'abstraction dans l'espace public et sa défense consensuelle par le monde de l'art public montréalais.

Plaidant avec force en faveur du retour de la murale et définissant ses conditions de visibilité, ces acteurs ont aussi débattu de l'esthétique qui lui convenait le mieux dans ce contexte architectural moderne. Nous avons repéré quatre postures esthétiques dans leur propos. Certains commentateurs ont valorisé la figuration moderne, dont celle en art religieux qui a suscité un débat important en faveur de son renouveau. Nombre d'auteurs ont soutenu avec vigueur l'abstraction naissante au milieu de la décennie, en particulier l'abstraction géométrique. Ce qui se révèle un fait crucial, car cela a remis en question deux conventions esthétiques millénaires en art public : la figuration et la commémoration. Parmi les auteurs, certains ont de plus considéré que tant la figuration moderne que l'abstraction étaient valables. De rares autres ont plutôt prôné le maintien de la tradition, surtout dans le cas de l'art religieux. Nous avons pour objectif dans ce chapitre

de reconstituer les représentations esthétiques qui ont déterminé les choix esthétiques concernant la murale à produire, en un mot, mettre en lumière les conventions esthétiques qui perduraient et celles qui se transformaient, et qui ont circonscrit les critères esthétiques de sa production.

Émerge alors du discours l'*innovation* au sens d'Howard Becker que représente la venue de l'abstraction en art public montréalais au milieu des années cinquante. Rompant avec les conventions esthétiques de la figuration et de la commémoration, les acteurs qui ont favorisé l'intégration de l'abstraction, dont l'abstraction géométrique, au sein d'édifices modernes ont alors transformé le paysage urbain par la présence des seules couleurs et formes dans la murale. On a longtemps cru que cela avait été impossible sous l'ère duplessiste. Ce nouvel art public se révèle avoir pourtant accompagné la modernisation de la société montréalaise et québécoise. Ensemble, les artistes, les architectes et les entrepreneurs privés des secteurs du commerce de détail, des services personnels et professionnels, et de l'immobilier, en plus de fonctionnaires municipaux et provinciaux de l'État québécois, ainsi que les critiques d'art et d'architecture qui ont promu la création de murales abstraites partageaient le désir d'en transformer l'esthétique en concordance avec l'esthétique architecturale moderne de l'édifice. Reprenant le concept de Hans Robert Jauss, disons qu'il a existé à l'époque un *horizon d'attente social* esthétique en faveur de l'abstraction au sein du monde de l'art public montréalais.

Les quatre postures esthétiques retrouvées dans le discours sont examinées dans l'ordre qui suit : la figuration moderne; l'abstraction surtout géométrique désignée telle ou sous les dénominations l'art non-figuratif et l'art abstrait; tant la figuration moderne que l'abstraction; et l'art religieux traditionnel.



## 6.1 La figuration moderne

À la lumière des textes critiques, émerge une première posture esthétique : la figuration moderne. Nombre d'écrits abordent la transformation esthétique de l'art religieux. En ce sens, plusieurs commentateurs ont souhaité que l'art figuratif moderne, qu'ils nomment « contemporain », se substitue à la représentation iconographique religieuse traditionnelle. Quelques-uns ont par ailleurs valorisé la figuration moderne en contexte profane. Parmi eux, certains ont considéré l'esthétique « canadienne » à l'intersection de l'art et de l'artisanat. L'expression figuration moderne retenue de leurs propos correspond au développement de la modernité artistique en cours depuis les années vingt<sup>1</sup>. La figuration des années cinquante a été qualifiée de « figuration renouvelée » ou de « figure réinventée » par les historiens de l'art Guy Robert ou Michel Martin traitant de la peinture ou de la sculpture destinées au marché de l'art<sup>2</sup>. L'importance de l'art religieux à l'époque et l'intérêt manifesté par les auteurs justifient l'examen successif de la figuration moderne en art religieux puis profane.

### 6.1.1 Le renouveau de l'art religieux

La remise en question de l'art religieux traditionnel au profit de la figuration moderne dans les années cinquante, souvent qualifiée de renouveau de l'art religieux, a eu entre autres objets l'œuvre murale présente au sein de lieux de culte : l'église ou la chapelle.

---

<sup>1</sup> Voir Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998.

<sup>2</sup> Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 83; et Michel Martin, « Naissance et persistance, la sculpture au Québec, 1946-1961 », dans *La sculpture au Québec 1946-1961: Naissance et persistance*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 8 avril au 26 juillet 1992), sous la dir. de Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 18.

Nous avons choisi de prendre aussi en compte la murale dont la représentation religieuse est manifeste ou son commanditaire un religieux, réalisée dans d'autres lieux : l'école ou la résidence d'une communauté religieuse.

L'analyse du discours de réception montre que de nombreux acteurs du monde l'art et de l'architecture ont appelé avec conviction à la réforme de l'esthétique traditionnelle de l'œuvre religieuse et soutenu d'autant celle moderne. D'ailleurs, à l'orée de la période étudiée, soit dans la parution de Noël 1949 du *Canadian Art*, l'artiste Stanley Cosgrove dénonce déjà le manque d'inspiration de murales récentes peintes dans des églises et leur reprise de modèles de l'art religieux du XIX<sup>e</sup> siècle. Un critique d'art relate ses propos ainsi : « [murals] falls into the pattern of the most saccharine models of nineteenth century ecclesiastical art<sup>3</sup> ». Un autre artiste, Claude Vermette cité par Jacques Dupire en 1950, affirme quant à lui rêver à de grandes murales en céramique et participer, « à la suite du Père Couturier, [...] au renouveau apporté à l'art sacré<sup>4</sup> ». Ce que ce dernier a en effet contribué à amorcer avant la période. Le père Marie-Alain Couturier, un Dominicain français actif à cet égard, a par exemple sollicité la participation de Fernand Léger à l'église d'Assy, en 1949. Il est alors connu à Montréal entre autres pour son enseignement et sa collaboration à l'exposition d'art religieux à l'École du meuble en 1941, ainsi que pour ses ouvrages *Art et catholicisme* (1941) et celui sur Léger (1945)<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> « Cosgrove Conducts Classes in Fresco », *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 66.

<sup>4</sup> Claude Vermette cité dans Jacques Dupire, « Claude Vermette céramiste », *Notre Temps*, 4 novembre 1950.

<sup>5</sup> John R. Porter, « Un art religieux à l'enseigne de la modernité », p. 8, et Ginette Laroche, « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », p. 16, dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999. Ses publications montréalaises sont : Marie-Alain Couturier, *Art et catholicisme*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1941; et Marie-Alain Couturier et al., *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945.

Dans le même sens que Vermette et dès 1950 également, le conseiller artistique auprès du Conseil exécutif de la province Paul Gouin propose que les futures églises assurent l'« épanouissement » de l'art religieux « moderne » sous le modèle français, selon un journaliste. Celui-ci suggère d'ailleurs de « reprendre le temps perdu ». Henri Lemaître discute aussi de la « renaissance » de l'art sacré français. Il vante la *décoration* qu'il juge exemplaire effectuée à l'église d'Assy par des artistes modernes, dont Fernand Léger, Georges Braque, Henri Matisse et Jean Lurçat. Il mentionne de plus celle de Matisse en cours de réalisation à l'église de Saint-Paul-de-Vence. Pour sa part, le directeur de l'École du meuble Jean-Marie Gauvreau déclare d'entrée de jeu au Congrès d'art religieux de 1952, être « orienté » vers la production de « notre art contemporain ». Il désapprouve, lui aussi, la *décoration* intérieure des églises et des chapelles, encore de « mauvais goût » et en « décadence » selon lui, malgré de rares cas qui lui laissent entrevoir un renouveau<sup>6</sup>.

D'autres acteurs ont de même débattu de l'à-propos de la figuration moderne dans le contexte de l'art religieux, tel les critiques d'art Jean Dénéchaud, Conrad Langlois et Rodolphe de Repentigny traitant des bas-reliefs de l'artiste Armand Filion, en 1951 et 1953. Dénéchaud l'énonce clairement en valorisant à plusieurs reprises la facture « moderne » de la sculpture architecturale de Filion, représentative de l'époque, exécutée en façade de la nouvelle école montréalaise Sainte-Bernadette-Soubirous, qui commémore la vie de la sainte (fig. B.45). Pour ce critique, Filion y propose une vision « éminemment plastique [sans] accessoires à effets psychologiques [où] les personnages, les arbres, tout

---

<sup>6</sup> Dans l'ordre : « Renaissance dans notre province de l'art sacré », *Montréal-Matin*, 17 avril 1950; Henri Lemaître, « La renaissance de l'art sacré en France », *Le Devoir*, 22 mars 1950; et Jean-Marie Gauvreau, « Renouveau de l'art sacré au Canada », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 46-47, 50.

est stylisé<sup>7</sup>». Il considère cela une « réévaluation plastique » par la simplification des formes, bien qu'encore expressives, qui relègue « à distance » tant « la banale réalité » que « l'anecdote ». En ce sens, Langlois promeut son « originalité », sans laquelle « il n'y aurait pas d'art véritable ». Du coup, il dénonce la copie au profit de l'expression de l'idée, de la création. Pour lui, cette originalité s'inscrit bien au sein d'édifices « modernes » aux lignes et formes « pures ». Son commentaire vaut pour la sculpture architecturale figurant une Immaculée conception en façade de l'Externat classique des pères Franciscains, à Longueuil. De Repentigny apprécie aussi la modernité de la murale chez Filion : ses formes humaines aux masses équilibrées et aux lignes d'une beauté presque « classique », de par leur occupation du « cadre rigide » par une « vitalité contenue », et son mouvement, sa spontanéité, son harmonie près de la « tradition médiévale »<sup>8</sup>.

En 1954, le critique d'art Paul Gladu défend ardemment la réforme de l'art religieux. Il prône aussi l'art « moderne » au nom de la contemporanéité, mais rejette l'art « non-figuratif » comme suit :

Il est important qu'une réforme ait lieu dans l'*ornementation* des églises du Québec, [car y sont présents] des objets d'art totalement dénués d'inspiration. Dès que l'on prononce de telles paroles, une bande d'ignorants s'emparent aussitôt du spectre de l'art 'moderne', ou 'abstrait', et s'empressent de l'agiter à la face de tout le monde. Le résultat net de cette mauvaise foi, c'est que les mêmes horreurs continuent de régner au sein des sanctuaires et que l'art religieux devient synonyme d'art sans vie, d'art sans conviction.

Il ne s'agit pas de peupler les temples de casse-tête en fil de fer, ou de masses de béton non-figuratives.

Il ne s'agit pas non plus [...] de peindre et de sculpter en 1954 comme on le

---

<sup>7</sup> Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951.

<sup>8</sup> Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 102; et Rodolphe de Repentigny, « Un sculpteur parmi nous », *La Presse*, 25 avril 1953.



faisait il y a trois siècles...<sup>9</sup>

Prenant pour modèle la cathédrale du Moyen Âge, il ajoute que les artistes n'y avaient pas imité des écoles artistiques antérieures mais exprimé « l'âme [...] d'une époque entière, avec des moyens d'expression purement *contemporains*<sup>10</sup> ». Cette critique de Gladu en 1954 marque un moment important dans le débat, car jusqu'alors les acteurs avaient discuté de l'avenir de l'art religieux en opposant la figuration moderne à celle traditionnelle en vigueur, tandis que dans ce cas, il l'oppose en plus à l'art non-figuratif. Cette remarque témoigne de sa connaissance de la pratique d'une telle esthétique au sein de la production internationale d'art public d'alors. Par ailleurs, en 1955, Gladu relève la « stylisation » des figures contrastées et anguleuses des vitraux de Max Ingrand à l'église Saint-Arsène, qui répondait à l'exigence de ressemblance stipulée par le commanditaire. Malgré cela, il considère que le verrier soutient « la cause de l'art contemporain »<sup>11</sup>. Quelques jours plus tard, le critique commente cette fois l'immense murale en céramique de Claude Vermette en façade de l'église Notre-Dame-de-la-Salette, qui représente l'apparition de la Vierge à la Salette, sans pourtant mentionner cette référence iconographique. Il retient plutôt la matérialité au « lyrisme étonnant » des carreaux de céramique colorés, qui se répétant en « un rythme savant et séduisant, engendre des nappes de couleurs rutilantes et des surfaces presque frémissantes<sup>12</sup> ». Il associe alors Vermette aux « automatistes » - que celui-ci fréquentait -, adaptant par là l'automatisme pictural au contexte architectural. À l'encontre de l'art non-figuratif, Gladu favorise donc l'automatisme, alors même que comme « phénomène de groupe »,

---

<sup>9</sup> Paul Gladu, « La Vierge et les sculpteurs », *Notre Temps*, 18 décembre 1954.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Paul Gladu, « À propos de Max Ingrand : Fenêtres sur l'infini », *Notre Temps*, 17 déc. 1955.

<sup>12</sup> Paul Gladu, « Quelques phénomènes de vitalité artistique », *Notre Temps*, 24 décembre 1955.

son « hégémonie » en peinture d'avant-garde avait pris fin l'année précédente avec l'exposition *La Matière chante*, selon les historiennes de l'art Sandra Paikowsky et Denise Leclerc<sup>13</sup>. Mais Gladu, lui, en poursuivra la défense.

Également en 1955, le critique d'art Pierre Saucier préconise une figuration moderne, bien que moins radicale. Il considère que le vitrail de Del Brousseau figurant la vie du saint à l'église Saint-Jean-Gualbert, à Laval-sur-le-Lac, participe de cet « art moderne ». Ce qui signifie toutefois pour lui : « [ni] l'abandon de la discipline [ni] la recherche d'un symbolisme outré [encore] moins une simplification excessive à la Matisse<sup>14</sup> ». Il s'agit plutôt d'une composition aux motifs empreints de « symbolisme » et aux couleurs claires<sup>15</sup>. Concernant la clarté de la couleur du vitrail, un journaliste souligne, en 1956, celle de la verrière exécutée par Vincent Poggi dans le hall de la nouvelle aile de la Maison provinciale des Frères de l'Instruction Chrétienne. Elle s'y révèle un des signes de modernité dans cette œuvre. Selon l'auteur, « l'absence de grisaille » - une peinture sur verre de couleur noire - accentue sa luminosité. Au vu des photographies jointes à son texte, disons plutôt que l'usage de la grisaille se limite au tracé des figures et des mains

---

<sup>13</sup> Sandra Paikowsky, « Vivre dans la cité : L'art abstrait au Québec », dans *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, catalogue d'exposition (Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 17 décembre 1992 au 28 février 1993; Charlottetown, Confederation Centre Art Gallery and Museum, 6 juin au 15 août 1993; Saskatoon, Mendel Art Gallery, 3 septembre au 24 octobre 1993; Edmonton, Edmonton Art Gallery, 15 janvier au 13 mars 1994; Windsor, Art Gallery of Windsor, 9 avril au 6 juin 1994), sous la dir. de Robert McKaskell, Winnipeg, Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1993, p. 42, 48; et Denise Leclerc (dir. publ.), « La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950 », dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 18 novembre 1992 au 31 janvier 1993; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 12 mars au 24 mai 1993; Regina, Mackenzie Art Gallery, 11 juin au 8 août 1993; Calgary, Glenbow Museum, 28 août au 24 octobre 1993; Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 18 novembre 1993 au 30 janvier 1994), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 48.

<sup>14</sup> Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 76.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 76, 94.

des personnages (fig. B.46). Ce qui rend manifeste la figuration moderne, qui s'y caractérise aussi par leur « sobre stylisation », selon l'auteur<sup>16</sup>.

L'esthétique figurative religieuse dite « moderne » a de plus été définie par le « naturalisme », présent dans la murale peinte par Léonide Perfecky à l'église ukrainienne de la Pointe-Saint-Charles, selon le critique d'art Maurice Huot, en 1954. Ce réalisme se comprend aussi dans les mots d'un journaliste décrivant cette année-là la peinture murale du chanoine français Pruvost décorant le mur qui jouxte l'escalier roulant de l'oratoire Saint-Joseph. Selon lui, la centaine de personnages réalisés en « grandeur nature » peignaient, outre le saint, les ouvriers et les religieux qui y ont travaillé. Par ailleurs, la linéarité du « style égyptien », qui caractérise les représentations gravées dans la pierre par Richard Racicot et Sidney Massari en façade de l'église Saint-Hippolyte à Saint-Laurent, est aussi considérée moderne par un commentateur d'*ABC*, en 1956<sup>17</sup>.

Nous constatons enfin que la figuration moderne a été réclamée en vue de redéfinir l'art religieux par plusieurs acteurs. Ils ont invoqué deux modèles dans la première moitié des années cinquante. Un premier, l'art religieux du Moyen Âge, a représenté la tradition pour certains ou au contraire, la rupture avec l'académisme de l'art religieux, la contemporanéité par la simplification de la forme et le mouvement pour d'autres. Un second modèle, l'art religieux moderne français, avec les figures de Fernand Léger, d'Henri Matisse et du père Marie-Alain Couturier, témoignait de l'avant-gardisme pour les uns mais de l'excès pour les autres. Cela participe de la transformation de l'art

---

<sup>16</sup> « Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique », *Légende de figure*, *La Presse*, 23 août 1956.

<sup>17</sup> Dans l'ordre : Maurice Huot, « M. Léonique (*sic*) Perfecky et la fresque murale moderne », *La Patrie*, 6 décembre 1954; « Immense fresque sur le patronage de saint Joseph », *La Presse*, 12 novembre 1954; et « Église St-Hippolyte, Ville St-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 118 (février), 1956, p. 24. [Robillard, Jetté et Baudoin, architectes]



religieux amorcé depuis deux décennies, où « l'art vivant », qualifiant l'ouverture à la modernité internationale, l'investit de plus en plus en simplifiant la forme et l'ornementation en réaction à l'ostentation traditionnelle, et en en modifiant l'iconographie, selon les historiennes de l'art Esther Trépanier et Ginette Laroche. Cette dernière y relève l'influence de Maurice Denis des Ateliers d'art sacré en France. Celui-ci proposait qu'à l'instar du Moyen Âge, le monde contemporain soit représenté dans l'œuvre religieuse afin d'en actualiser le message et que la création soit privilégiée plutôt que la copie<sup>18</sup>. Ajoutons l'influence du père Couturier, également actif dans ces Ateliers, dont le texte montréalais suivant avait plaidé, dès 1945, en faveur de l'application de ces deux modèles au contexte architectural religieux. Le Moyen Âge et la modernité française y sont tout deux incarnés par l'artiste Fernand Léger ainsi :

c'est l'art « réaliste », l'art naturaliste qui [est] anti-religieux, alors que l'abstraction au contraire, réalisant un certain transfert de l'ordre naturel à l'ordre plastique fait déjà tomber des barrières [...].

[Léger a des caractères] communs avec les Romans et les premiers Gothiques [soit] le peu d'importance donnée [...] aux traits du visage, à l'expression psychologique [...] les figures constamment ramenées au profil pur ou à leur aspect frontal [et l'insouciance] du détail archéologique et de la couleur locale... [l'équivalent dans son art] : les formes géométriques, les tons plats, les symbolismes schématiques et, dans le dessin et les modelés des formes humaines, l'exactitude réduite à la vraisemblance [...]. [...]

[...] purement « profanes », [ses œuvres] ont, dès maintenant et du fait même de leur abstraction, tout ce qu'il faut pour pouvoir devenir « religieuses ». *Elles ont de plus les qualités architecturales, monumentales, qu'exigent les murs des églises [...]*<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, p. 17, 67-68, 113, 293; et Ginette Laroche, « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 oct. 1999), sous la dir. de P. L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 22, 35.

<sup>19</sup> Nous soulignons. Marie-Alain Couturier, « Léger et le Moyen Âge », dans Marie-Alain Couturier et al., *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 19-22.



Cela correspond à l'argumentaire développé par plusieurs acteurs des années cinquante revendiquant encore l'adoption de la figuration moderne dans la murale religieuse.

### 6.1.2 La figuration moderne en art profane

La figuration moderne a aussi été considérée à quelques occasions appropriée à la murale profane. Retenons deux exemples d'écrits de journalistes favorables à l'art moderne. Le premier reçoit ainsi, en 1954, l'« esprit tout à fait moderne » de la mosaïque murale à l'esthétique surréalisante d'Albert Dumouchel en façade du centre médical Brassard, à Valleyfield (fig. B.47)<sup>20</sup>. Le second met en valeur, en 1957, la « conception nouvelle » de la sculpture murale *La famille* de Sarah Jackson, composée de trois figures humaines modernes en haut-reliefs *insérés* dans le mur extérieur d'un supermarché Steinberg, à LaSalle (fig. B.48). Cité, l'architecte Anthony Jackson, son mari, la décrit en ces termes:

'Le style [...] n'est ni réaliste ni abstrait. Avec l'idée de l'homme, la femme et l'enfant [...], l'artiste a créé un groupe familial plastique. La qualité humaine des figures vient non d'une ressemblance avec la figure humaine, mais d'une re-création sculpturale de ces éléments. Ce groupe est sans physionomie [...] mais il est cependant vibrant de vie.'<sup>21</sup>

Toutefois, pour l'artiste Albert Cloutier, la figuration moderne participe plutôt de l'esthétique réaliste, voire régionaliste. Ce qu'il revendique, en 1958, pour ses peintures murales à l'hôtel Reine-Élisabeth, et ce rappelons-le, à l'encontre du style Louis XVI demandé. Souvenons-nous aussi que le programme de *décoration* fait alors l'objet d'un

<sup>20</sup> « Du nouveau et du beau à Valleyfield », *La Gazette* (Huntingdon), 29 avril 1954.

<sup>21</sup> Anthony Jackson cité dans « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet 1957.

débat portant à la fois sur l'esthétique des murales, opposant leur traitement traditionnel à moderne, et sur leur valeur nationale<sup>22</sup>.

La valeur nationale canadienne est d'ailleurs au cœur de la figuration moderne attribuée à l'esthétique « canadienne » du programme de *décoration* mis en place, en 1957, dans le hall du nouvel édifice moderne de l'entreprise British-American Oil, à Mont-Royal. Qualifiant « la canadienne artistique » d'art ou d'artistique, des journalistes, des critiques d'art et d'architecture ont désigné cette production sous des appellations issues du monde de l'artisanat : « art artisanal », « art appliqué » ou « art décoratif »<sup>23</sup>. L'expression « art artisanal » reprend celle utilisée par le directeur artistique de l'entreprise pétrolière dans le document produit pour l'occasion, selon le critique d'art Paul Gladu<sup>24</sup>. Les acteurs ont majoritairement considéré cette esthétique canadienne à l'intersection de l'art et de l'artisanat, des mondes de l'art et de l'artisanat. Ils l'ont définie par la valeur nationale des thèmes représentés dans ces murales « bien canadiennes » et les conventions esthétiques déployées : une figuration au « genre populaire » et « pittoresque », marquée par « une répétition rythmique » entre autres des formes au « dessin géométrique »<sup>25</sup>. La

---

<sup>22</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 256.

<sup>23</sup> *Art artisanal* dans : « Travaux d'artistes du Québec dans une décoration d'immeuble », Journal non identifié, 2 novembre 1957; « Édifice inauguré à la British-American », *La Patrie*, 5 novembre 1957; et « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42, [Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes]. *Art appliqué* dans : Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957. *Art décoratif* dans : Rodolphe de Repentigny, « Les arts décoratifs à l'ordre du jour », *La Presse*, 16 novembre 1957.

<sup>24</sup> Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957.

<sup>25</sup> « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42-43, [Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes]; « Travaux d'artistes du Québec dans une décoration d'immeuble », Journal non identifié, 2 novembre 1957; Thor Hansen dans le document de l'entreprise British-American Oil cité dans Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957; et « Panneau mural de 50 pieds par 14 dans un nouvel immeuble », *La Presse*, 5 novembre 1957.

tapisserie murale réalisée par Georges-Édouard Tremblay en est un bon exemple (figs. B.49-50). Relevons toutefois la critique acerbe des murales par Rodolphe de Repentigny, dont celle peinte par Umberto Bruni (fig. B.51), où il met en évidence des conventions liées à cette esthétique concernant la figuration, la composition et la couleur :

Selon la mode courante, la peinture se compose de nombreuses sections figuratives démarquées et imbriquées selon les lois de l'abstraction se rapportant à des sujets 'typiquement canadiens'. [Outre] les fragments représentant des éléments végétaux [...] tout le reste n'est que *conventions*. Les couleurs sont harmonieuses - à l'excès même.<sup>26</sup>

À la différence de l'esthétique canadienne, le statut artistique de l'esthétique graphique des « caricatures » ou du « dessin humoristique » des murales conçues par Robert LaPalme pour le Cercle des journalistes de Montréal et le restaurant du Jardin botanique est reçu sans ambiguïté par la presse journalistique, en 1951 et 1956<sup>27</sup>.

Au vu de ces commentaires, force est de constater que la pertinence de la figuration moderne dans le contexte de l'édifice public profane a été bien moins revendiquée que dans celui de l'édifice religieux, et que, comme en art religieux, peu ont prôné la représentation réaliste. En fait, les premiers échos ont surgi plus tardivement, soit à partir de 1954, au moment où plusieurs critiques d'art, dont de Repentigny et Glădu, entre autres acteurs, se sont déjà prononcés en faveur du renouveau en art religieux. Notons que les auteurs ont discuté de cette figuration moderne religieuse et profane en regard de courants artistiques modernes allant du naturalisme à la symbolisation schématisée, de

---

<sup>26</sup> Nous soulignons. Rodolphe de Repentigny, « Les arts décoratifs à l'ordre du jour », *La Presse*, 16 novembre 1957.

<sup>27</sup> « Au Cercle des Journalistes de Montréal », Légende de figure, *La Patrie*, (date inconnue) 1951; « Gazette in collage... », Légende de figure, *The Gazette*, 16 janvier 1951; et « Une vaste murale au Jardin Botanique », Légende de figure, *La Presse*, 2 octobre 1956.

la linéarité égyptienne au surréalisme, en plus de l'automatisme. Souvent, ils se sont référés au modèle moderne français et à ses artistes d'art public, tel Fernand Léger et Henri Matisse. Parallèlement à cette défense de la figuration moderne en art public, l'abstraction et ses liens avec l'architecture moderne a suscité un vif intérêt dès le milieu de la décennie, comme nous le verrons maintenant.

## 6.2 L'abstraction : la tendance géométrique et ses désignations

Nous avons observé qu'une seconde posture esthétique surgit dans le discours critique à partir de 1955, lorsque l'abstraction et ses rapports à l'architecture moderne deviennent un enjeu esthétique majeur dans le monde de l'art public montréalais, surtout en art profane. La tendance géométrique de l'abstraction devient alors dominante car nombre d'acteurs ont accueilli favorablement les murales abstraites et géométriques émanant des artistes. Notons que cette tendance géométrique a été déclinée sous trois désignations dans le discours à partir du milieu des années cinquante. À commencer soulignons-le par *l'abstraction géométrique* dès 1955. Certains acteurs ont ensuite privilégié l'expression *l'art non-figuratif* entre 1956 et 1958, puis *l'art abstrait* à partir de 1958. De rares autres ont plutôt favorisé la tendance lyrique, l'automatisme ou l'abstraction lyrique spécifiquement québécoise, le post-automatisme. Leur position témoigne du double changement esthétique déterminant en cours en art public : le passage de la figuration moderne à l'abstraction et la transformation radicale de la convention de la commémoration.

De plus, leur position concorde avec le développement concomitant de l'abstraction en peinture et en sculpture destinées au marché de l'art. Des acteurs importants de sa définition et de sa légitimation - des artistes et des critiques d'art - œuvrent d'ailleurs



*grosso modo* en synchronie dans ces deux contextes de production. Signalons-en des jalons montréalais significatifs qui ont constitué le contexte esthétique de création et de réception de la murale publique. Notons d'abord la « forte tendance vers l'abstraction géométrique parisienne », selon Sandra Paikowsky, avec l'arrivée du groupe nommé les « premiers plasticiens » se revendiquant du néoplasticisme de Piet Mondrian. Ils ont proposé « une alternative à l'esthétique automatiste » selon Denise Leclerc. Présents en 1954 à la Librairie Tranquille, ils ont ensuite exposé et lancé au bar-galerie L'Échourie, en février 1955, le *Manifeste des Plasticiens* rédigé par Rodolphe de Repentigny, qui y exposait sous le pseudonyme de Jauran. Puis, ce manifeste a été publié dans *L'Autorité* en mars, le quotidien où de Repentigny écrivait sous le nom de François Bourgogne cette fois. Aussi en février 1955, l'exposition *Espace 55* tenue au MBAM a plutôt présenté des artistes « post-automatistes », dont Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau, aussi préoccupés par la géométrie, mais en « une forme plus lyrique et adoucie » que les premiers plasticiens, soutient encore Paikowsky. De sorte que cette année-là, l'abstraction en peinture se déclinait sous ses formes géométrique et lyrique, qui convergeaient selon l'auteure.

Puis, en 1956, notons la formation de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (AANFM, 1956-1961) présidée par Leduc, qui aspire à faire vivre l'artiste et l'abstraction « dans la cité ». L'Association regroupe tant des artistes post-automatistes, plasticiens que semi-abstraits qui exposent annuellement. Ce qui démontre « l'hétérogénéité de l'abstraction » au milieu de la décennie. Outre Fernand Leduc, mentionnons entre autres membres fondateurs : Joseph Iliu, Rodolphe de Repentigny alias Jauran, Jean-Paul Mousseau, Guido Molinari et Maurice Raymond. Pour Leduc et de Repentigny, ses porte-parole, l'art international d'avant-garde exemplaire est alors la peinture européenne, et non pas américaine, selon Paikowsky. Retenons de plus qu'en 1957, près de 40 % des expositions montréalaises de peinture ont proposé l'esthétique non-figurative, ce qui, selon elle, indique sa reconnaissance officielle.

Enfin, divers événements ont marqué l'année 1959. Relevons d'abord l'exposition *Art abstrait* tenue en janvier à l'ÉBAM, avec son catalogue-manifeste présentant des peintures et des textes du groupe appelé les « seconds plasticiens », auquel ont participé entre autres Leduc et Molinari. Rejetant l'art non-figuratif, ils ont prôné l'art abstrait comme expression d'une nouvelle géométrie purifiée, caractérisée par le travail *hard-edge*, la planéité rigoureuse de la surface et la couleur pure structurelle appliquée en aplat. Puis survint le décès de de Repentigny en juillet et le départ de Leduc vers Paris en août. Pour Paikowsky, la « discorde » croissante entre les tenants de l'abstraction géométrique et lyrique en fin de décennie sonne le glas de la pluralité de l'abstraction. En ce sens, l'exposition néoplasticienne *Espace Dynamique* tenue à la galerie Denyse Delrue, en 1960, retiendra notre attention<sup>28</sup>.

Le contexte esthétique montréalais ainsi posé, le compte rendu critique de Robert Ayre en 1956 mérite dès lors considération. Il y expose clairement la question de l'abstraction au sein du rapport art-architecture, notre sujet, lorsqu'il traite d'expériences européennes contemporaines reproduites dans l'ouvrage de Paul Damaz. Ayre explique que la peinture et la sculpture publiques y ont abandonné la représentation pour se concentrer

---

<sup>28</sup> Le groupe des « premiers plasticiens » comprend Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin et Jauran (Rodolphe de Repentigny) et celui des « seconds plasticiens », Louis Belzile, Jean Goguen, Denis Juneau, Fernand Leduc, Guido Molinari, Fernand Toupin et Claude Tousignant. Voir Sandra Paikowsky, « Vivre dans la cité : L'art abstrait au Québec », dans *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, catalogue d'exposition (itinérante), sous la dir. de R. McKaskell, Winnipeg, Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1993, p. 43-44, 46, 48, 50-51, 54-55 et les notes 19, 26, 37 en p. 56-57; et Denise Leclerc (dir. publ.), « Montréal », dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), p. 47-56, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992. Sur les esthétiques en peinture et en sculpture de cette décennie voir : Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973; Michel Martin et Gaston Saint-Pierre (dir. publ.), *La sculpture au Québec 1946-1961 : Naissance et persistance*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 8 avril au 26 juillet 1992), Québec, Musée du Québec, 1992; et Marie Carani, « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de F. Couture, p. 71-130, Montréal, VLB, 1993, et *L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique : 1952-1959*, Sillery, Septentrion, 1990.

sur des problèmes de volume, d'espace, de forme et de couleur, qui sont des éléments fondamentaux qu'elles ont en commun avec l'architecture moderne. Il écrit :

Relieved of the servitude of gravity, architecture's forms are freer, more plastic and closer to abstract art. Painting and sculpture, abandoning the representation of nature to concentrate on the problems of volume, space, form and color - all fundamental elements of modern architecture - have become abstract and 'find themselves for the first time in intimate communion with architecture, an art which itself is essentially abstract.'<sup>29</sup>

Ayre propose alors ce langage plastique partagé par l'œuvre d'art public et l'architecture moderne européennes, l'abstraction, en modèle pour la création montréalaise.

### 6.2.1 « Abstraction géométrique »

L'importance de la tendance géométrique de l'abstraction en art public a été affirmée dès 1955 par des auteurs décrivant des œuvres murales profanes qu'ils appréciaient, et ce, en des termes caractéristiques d'une de ses désignations : l'*abstraction géométrique*, sans toujours la nommer expressément ainsi toutefois. En 1955, des mosaïques murales abstraites et géométriques de l'artiste Joseph Iliu réalisées en façade d'édifices ressortissant du secteur privé, dont deux supermarchés Steinberg (figs. B.52-54), une salle de réunion et une clinique médicale, reçoivent en ce sens de fort bonnes critiques de la part de critiques d'art, d'architecture et de journalistes. Sans conteste, le critique d'art Rodolphe de Repentigny professe son adhésion à ces productions murales en novembre 1955, en plus de celles en voie de réalisation. Il cautionne ainsi l'année même de la parution de son *Manifeste des Plasticiens* cette esthétique en art public, que, lui,

---

<sup>29</sup> Robert Ayre, « Art and the Architect », *The Star*, 4 août 1956. En dernière phrase, Ayre cite Paul Damaz dans *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956.

pratique en peinture sous le pseudonyme de Jauran :

Étant donné le caractère de la vie urbaine actuelle, c'est la peinture proprement *abstraite*, dont les éléments sont de nature manifestement *géométrique*, qui se prête le mieux à cette orientation. [Ce] que le grand public [...] rejette en peinture, par suite d'un attachement sentimental et habituel à un genre, il l'accepte en *décoration murale* [...].<sup>30</sup>

Le critique d'art Paul Gladu approuve de même ces *décorations murales* « modernes » et abstraites. Il les considère participant d'un art « conscient et volontaire ». Un auteur d'*ABC* intéressé aux murales *intégrées à l'architecture* de supermarchés Steinberg cette année-là, les décrit aussi « modernes et ossaturées ». Il apprécie en ce sens les formes géométriques variées « en plan sur le mur » et la diversité des couleurs de la mosaïque intégrée à la façade du supermarché érigé au coin des rues Saint-Laurent et Crémazie. Il lie d'ailleurs ces qualités à la production de l'artiste néoplasticien Piet Mondrian. De plus, il estime « simple et dépouillée » la mosaïque murale exécutée à l'extérieur du supermarché situé au coin des rues Sainte-Catherine et Morgan<sup>31</sup>.

Ajoutons qu'Iliu avait exposé deux ans auparavant, en 1953, des peintures abstraites et géométriques à la galerie montréalaise Agnès Lefort, dont avaient discuté les critiques d'art Robert Ayre et Charles Doyon en regard de leur potentiel d'adaptation à l'architecture. Ayre décrit ces toiles ainsi : « purely *decorative* - though architectural might be the better word for they are obviously intended<sup>32</sup> ». Doyon signale qu'avec leur « juste équilibre des plans [et] l'adjonction de complémentaires [...] ces rectangles

---

<sup>30</sup> Nous soulignons. Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

<sup>31</sup> Paul Gladu, « Quelques notes sur l'art : Robert LaPalme, Josif Iliu, Alfred Pellan, L'actuelle, Au musée des Beaux-Arts », *Notre Temps*, 31 décembre 1955; et « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 34-38.

<sup>32</sup> Robert Ayre, « Spring Show Nearing End At Gallery », *The Montreal Star*, 18 avril 1953.



*décoratifs* sont tout à fait indiqués pour les pans de mur [des] édifices ultra-modernes<sup>33</sup>». Cela révèle l'intérêt d'acteurs du monde de l'art public pour l'esthétique nouvelle et radicale qu'est l'abstraction géométrique, avant même le premier commentaire connu portant sur les murales publiques d'Iliu, en mai 1955 dans *The Gazette*.

De 1956 à 1960, Robert Ayre affirme encore que l'abstraction géométrique convient à la murale dans le contexte de l'architecture. Il commente la pratique murale abstraite de B. C. Binning à Vancouver, qu'il tient pour contemporaine, froide, sans émotion et géométrique. Ce qui la rapproche précisément de l'architecture, selon lui, à l'inverse de l'expressionnisme abstrait. De même, il soutient les propositions abstraites, dont au moins une orthogonale, de l'artiste Mario Merola exécutées à l'extérieur d'un commerce, les qualifiant de « *decoratives* abstractions »<sup>34</sup>. Ayre souligne encore la répétition d'une même forme géométrique et le nombre restreint de couleurs des deux murales de l'artiste Norman Slater, composées chacune de sept cents modules en aluminium (figs. B.55-56). Elles étaient localisées en façade du magasin Morgan, au centre commercial Rockland. « They are trapezoid in shape and the wide and narrow ends are alternated in the setting. This, with the random use of colors, natural, gold and black, with a few enamelled, give the walls ther *animation*.<sup>35</sup> », écrit-il.

D'autres critiques d'art ont bien reçu des murales en signalant leur caractère abstrait et leurs formes géométriques. René Chicoine et Paul Gladu abordent ainsi la peinture murale de Mario Merola décorant la porte du bar Le Pompon rouge de l'hôtel Windsor,

---

<sup>33</sup> Charles Doyon, « Ilyu », *Le Haut-Parleur*, 25 avril 1953.

<sup>34</sup> Robert Ayre, « Sculpture and Water Colors in Gallery XII », *The Star*, (date inconnue) 1956, et « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260.

<sup>35</sup> Robert Ayre, « Architecture Now Reaping Benefit From Decorations of Long-lost Son », *The Star*, 23 juillet 1960.

en 1958. Chicoine évoque « l'opposition des droites et des courbes » et l'agencement heureux de « surfaces similaires » exemptes de symboles, où la couleur occupe l'entière des surfaces ou les cerne. Gladu la définit aussi en termes « de lignes horizontales et verticales, et de lignes courbes », ce qui l'homogénéise à ses yeux. Il décrit de même deux tapis crochetés de Micheline Beauchemin qu'il voit « destinés à être placés sur un mur ». Dans ce contexte, il approuve leur esthétique abstraite où dominent les « lignes verticales et horizontales ». Il les apprécie parce qu'ils s'écartent tout de même « des compositions trop rigides » et qu'ils présentent une texture affirmée<sup>36</sup>.

D'une manière autre, un journaliste explique l'abstraction géométrique ou l'« orientation nouvelle » adoptée par les artistes Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette dans leurs panneaux de céramique exposés à *Orientation 59*. Il note la « modulation rythmique » plane des carreaux, lesquels sont employés dans la composition en tant que : « *modules* éléments-types indéfiniment combinables ». Un autre journaliste présente, lui, le projet du centre récréatif Saint-Charles en remarquant l'œuvre « de forme géométrique » à venir du fond de la piscine, que l'artiste Laure Major avait dessinée, mais dont il tait le nom<sup>37</sup>.

D'autres murales abstraites et géométriques ont de même été commentées, en 1957 et 1960, sans être nommées ainsi. Par exemple, le relief mural de Joseph Iliu intégré à l'immeuble Peel Centre est considéré une « très belle abstraction » par un critique de *Vie des Arts*. La peinture murale de Mario Merola au centre sportif Maisonneuve, elle, est

---

<sup>36</sup> René Chicoine, « Une porte d'enfer bien agréable », *Le Devoir*, 28 juin 1958; et Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », 22 juin 1958, et « Les travaux de Micheline Beauchemin : Des tapisseries via les tapis crochetés », *Le Petit Journal*, 26 mai 1957.

<sup>37</sup> Nous soulignons. « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959; et Dollard Morin, « Le nouveau centre St-Charles », *La Presse*, 19 novembre 1960.

jugée « moderne » de par son « sujet abstrait aux couleurs vives » (figs. B.57-58)<sup>38</sup>. Cela témoigne de l'accueil positif plus vaste encore de ce courant artistique novateur.

Toutefois, si l'abstraction géométrique se révèle manifeste dans la pratique de la murale, la critique d'art Dorothy Pfeiffer trouve sa présence encore insuffisante en 1960. Aussi invite-t-elle les architectes préoccupés par l'*embellissement* des édifices publics à s'intéresser à l'esthétique néoplasticienne des œuvres de l'exposition *Espace Dynamique*. Car elles sont un modèle de rigueur, d'« orderliness ». Elle commente ainsi leur effet :

a sensation of cleanliness, cheerful color and mathematical precision. Even if somewhat coldly clinical at first, this reaction later proves pleasantly reposeful. [...]. As *architectural decoration*, the results achieved by the colorful, lineal designs, might prove both eye-catching and successful.<sup>39</sup>

Robert Ayre abonde d'ailleurs en ce sens dans sa critique de l'exposition<sup>40</sup>.

De sorte que dans le discours critique, l'abstraction proprement géométrique, voire plasticienne, de la murale profane a eu la faveur d'acteurs du monde de l'art et de l'architecture à partir de 1955. Cette murale abstraite et géométrique a pris place au sein d'édifices du secteur privé tertiaire en particulier, celui des services : des supermarchés de l'entreprise d'alimentation Steinberg, des commerces intégrés à des centres commerciaux, une clinique médicale, un hôtel et un immeuble de bureaux. En regard de l'étude de la sociologue Rosanne Martorella sur la collection d'entreprise américaine, deux

---

<sup>38</sup> « Nous avons remarqué. Intégration des arts dans l'architecture... et dans le commerce », *Vie des Arts*, n° 6 (hiver), 1957, p. 24; et « Murale moderne pour un véritable temple du sport », *Légende de figure*, *Montréal-Matin*, 19 juillet 1960.

<sup>39</sup> Dorothy Pfeiffer, « *Espace Dynamique* », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> octobre 1960. Notons que l'expo *Espace Dynamique* à la galerie Denyse Delrue comprenait des peintures de grandes dimensions et des sculptures ou « constructions » de Denis Juneau, Guido Molinari, Luigi Perciballi et Claude Tousignant.

<sup>40</sup> Robert Ayre, « Exhibit of Pure Technique Reflects Artistic Dead End », *The Star*, 1<sup>er</sup> oct. 1960.

remarques d'importance s'imposent. Cela correspond au fait que la collection prend de l'expansion lorsque l'entreprise est en période de profits, comme en connaissent alors nombre d'entreprises du secteur tertiaire au Québec. En effet, selon des historiens, la « tertiarisation accrue » de l'économie dans l'après-guerre se manifeste dans tous les grands secteurs d'activités, dont ceux privés ici retrouvés du commerce de détail (et de gros), des services personnels et professionnels, de l'immobilier (et de la finance et de l'assurance)<sup>41</sup>. Mais cela diverge du modèle américain, en ce que ces petites et moyennes entreprises situées à Montréal ne favorisent pas une esthétique régionaliste. Au contraire, elles soutiennent une esthétique moderne, voire d'avant-garde. Ce qui serait surtout l'apanage de la grande entreprise, selon Martorella<sup>42</sup>. Le secteur privé montréalais s'avère donc avoir été un promoteur déterminant de la novation artistique en art public, en accueillant l'abstraction géométrique de la murale. Rappelons que c'est au sein de cette entreprise privée où l'architecte a eu les coudées les plus franches lors de la commande de l'œuvre murale, décidant de sa programmation, de ses conditions et choisissant l'artiste. Au vu du discours de réception, l'abstraction géométrique apparaît avoir correspondu à son horizon d'attente esthétique.

Une autre observation majeure émerge de ce discours. Elle tient au fait qu'au sein du secteur d'activités de l'administration publique, le secteur public, des édifices municipaux et du réseau scolaire provincial ont également intégré l'œuvre murale abstraite et géométrique. Y sont expressément nommés à cet égard les centres sportif Maisonneuve et récréatif Saint-Charles, auxquels s'ajoutent le restaurant du Lac-aux-Castors et l'école secondaire Regina Mundi, dont les murales y sont réputées formées de *modules* de

---

<sup>41</sup> Paul-André Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain : Tome 2, Le Québec depuis 1930*, Coll. « Boréal Compact », n° 15, Montréal, Boréal, 1989, p. 247-248, 257.

<sup>42</sup> Rosanne Martorella, *Corporate Art*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1990, p. 64, 57.



carreaux de céramique. Dans une certaine mesure, l'État québécois a donc aussi promu cette nouvelle esthétique. Ce qui s'avère méconnu, voire contredire la croyance en histoire de l'art à l'effet que l'abstraction était absente de l'espace public dans les années cinquante sous l'ère duplessiste. Se dessine au contraire un horizon d'attente social du monde de l'art public en regard de cette esthétique radicale, l'abstraction géométrique.

Qu'en était-il alors en art religieux? Sans surprise, les rares commentaires relatant la position du clergé sur l'abstraction en art religieux durant la période confortent sa réticence au changement concernant la représentation iconographique notée auparavant. La persistance de cette convention se remarque d'ailleurs dans les propos du verrier français Max Ingrand cités par un journaliste en 1955. Il y discute de ses nouvelles verrières réalisées à l'église Saint-Arsène, à Montréal, qui devaient être figuratives. Ingrand leur oppose l'abstraction au nom de la contemporanéité :

'Le vitrail est essentiellement un mur de lumière [qui] n'a rien à voir avec les petits tableaux d'une pieuse horreur [...].

[...] Il est possible d'accomplir une œuvre qui [...] s'inspire des conceptions artistiques *actuelles*.

[...] Le tableau, la représentation sont secondaires : c'est le coloris, c'est l'atmosphère qu'il dégage qui sont les critères du vitrail. Et le vitrail '*abstrait*' peut jouer ce rôle, aussi bien, voire mieux que le vitrail '*figuratif*'.<sup>43</sup>

On devine dans sa revendication l'influence du renouveau moderne de l'art sacré français. Soulignons qu'Henri Lemaître a défendu, dès 1950 dans *Le Devoir*, cette question du rapport de « l'abstraction » et de son « symbolisme non-figuratif » avec l'art sacré en France. Il affirme alors que : « l'art abstrait n'est nullement contradictoire avec les exigences de la liturgie [car] il possède une capacité symbolique qui le prédestine au

---

<sup>43</sup> Nous soulignons. Max Ingrand cité dans Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955.

contraire à jouer un rôle de premier plan dans la rénovation de l'art sacré<sup>44</sup>».

Trois cas commentés par la presse journalistique et architecturale révèlent qu'à l'occasion, le clergé et la communauté religieuse ont été ouverts à l'abstraction. C'est le cas de la commande des verrières abstraites et géométriques du verrier français André Rault à l'église montréalaise Notre-Dame-de-la-Salette acceptée par le curé, un père de la Salette, et les marguilliers, en 1957. Rappelons cependant que la murale de Claude Vermette y offre en façade la représentation de la Vierge. Deux journalistes présentent ces vitraux comme étant de « simples volumes *géométriques* multicolores », en 1957 et 1961. Un en vante de plus la qualité « indéniable » et l'effet « impressionnant » de par l'abondance de la lumière obtenue et la variété des couleurs issues des facettes du verre taillé. Par ailleurs, sans nier l'intérêt de la murale de céramique de Vermette à l'extérieur de cette église, le critique d'architecture W. E. Greening lui préfère nettement celle abstraite produite à l'intérieur de la nouvelle chapelle de l'Institut des sourds-muets des Clercs de Saint-Viateur, à Montréal. Ce qui est pour lui, en 1957, « a 'contemporary' quality ». En ce sens, le critique architectural Patrick Schupp décrit, en 1961, la céramique murale abstraite de Vermette exécutée dans le sanctuaire du Centre marial des pères Montfortains cette fois, par ses seuls : « pans de mosaïque bleu turquoise unie ». Ceux-ci créent un « chef-d'œuvre de l'art sacré contemporain », selon lui<sup>45</sup>. Cela conforte tant les propos de Jean-Marie Gauvreau à l'époque que ceux récents de Ginette Laroche, qui soulignent l'ouverture des pères de communautés au renouveau de l'art religieux, dont ceux de Sainte-Croix, les Clercs de Saint-Viateur, les Dominicains, les Bénédictins

---

<sup>44</sup> Henri Lemaître, « La renaissance de l'art sacré en France », *Le Devoir*, 22 mars 1950.

<sup>45</sup> Dans l'ordre : Nous soulignons, « Vitraux installés à l'église Notre-Dame-de-la-Salette », *La Presse*, 2 février 1957; Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 15; W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39; et Patrick Schupp, « Le Centre Marial des Pères Montfortains », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 179 (mars), 1961, p. 36.

et les Franciscains<sup>46</sup>. Laroche explique que ces religieux avaient « plus de latitude que les membres du clergé séculier pour adopter de nouvelles façons de faire, aussi bien dans leurs chapelles, où ils avaient les coudées franches par rapport aux directives de l'épiscopat, que dans les églises paroissiales qu'ils dirigeaient<sup>47</sup> ». Cela se vérifie d'ailleurs en plus dans le cas des pères de Sainte-Croix qui, rappelons-le, ont accueilli des murales abstraites et géométriques de Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau en façade et à l'intérieur de leur nouveau centre de loisirs au collège Notre-Dame.

De sorte que l'abstraction géométrique présentée dans la murale a marqué le discours critique à partir du milieu des années cinquante. Nombre d'auteurs ont alors considéré que cette nouvelle esthétique en art public convenait à l'esthétique de l'édifice moderne, et en particulier à l'édifice commercial. Certains ont signalé que d'autres types d'édifices publics profitaient aussi de sa présence : des bâtiments sportifs, scolaires et religieux.

### 6.2.2 « Art non-figuratif »

La manière de nommer la tendance géométrique de l'abstraction s'est diversifiée au fil des ans. Ainsi voit-on la désignation *art non-figuratif* se manifester dans le discours sur des murales de 1956 à 1958, soit au moment où cela se produit en peinture. Rappelons

---

<sup>46</sup> Jean-Marie Gauvreau, « Renouveau de l'art sacré au Canada », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, p. 53; et Ginette Laroche, « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 15.

<sup>47</sup> Ginette Laroche, « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 13.

la création de l'AANFM en 1956. Cette année-là, un journaliste déclare la mosaïque abstraite de Joseph Iliu réalisée en façade de l'École de l'automobile : « un des meilleurs et plus frappants exemples du rôle que peut jouer l'*art non-figuratif* » dans la *décoration* d'un édifice (fig. B.59)<sup>48</sup>. Il associe d'ailleurs cette pratique à l'art moderne diffusé par des institutions artistiques : ateliers, galeries et musées. Ce qui accroît sa légitimité.

Notons que l'usage de la désignation *art non-figuratif* est alors répandu en Europe dans le réseau de diffusion du Groupe Espace, bien connu du critique d'art montréalais Rodolphe de Repentigny, aussi porte-parole de l'AANFM<sup>49</sup>. D'ailleurs, de Repentigny attribue cette dénomination aux panneaux de céramique de Claude Vermette exposés en 1957 à la galerie Prédilection de Gilles Groulx :

Ses plaques de céramiques colorées, mais discrètement, comme de bons tableaux *non-figuratifs*, ses panneaux de tuile où les lignes et les trames éveillent des résonances, où les alliances de couleurs sont toutes d'harmonie. [...] Dans ses meilleurs panneaux, Vermette fait appel à des rythmes très simples, sans limites précises, sans espace particulier.<sup>50</sup>

Quant aux panneaux de fibre de verre de Jean-Paul Mousseau qui les côtoient, le critique apprécie leur couleur imprégnée en profondeur. Cela diffère de « l'abstrait pénible » de certains projets de *décoration murale* affirme-t-il. Son usage de la désignation *art non-figuratif* correspond à son nouveau parti-pris en peinture favorisant cette dénomination. Par ailleurs, son compte rendu du débat tenu au MBAM sur le rapport art-architecture

---

<sup>48</sup> Nous soulignons. « Importante réalisation décorative de 1956 », Légende de figure, *La Presse*, 29 décembre 1956.

<sup>49</sup> Sandra Paikowsky, « Vivre dans la cité : L'art abstrait au Québec », dans *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, catalogue d'exposition (itinérante), sous la dir. de R. McKaskell, Winnipeg, Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1993, p. 40, 56 note 3.

<sup>50</sup> Nous soulignons. Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957.



cette année-là nous apprend que la discussion portant sur l'« art figuratif ou *non-figuratif* » dans ce cadre est « un sujet d'actualité ». En 1958, le critique d'art René Chicoine soutient cette esthétique dans son commentaire portant sur le *décor* abstrait de Richard Lorain au bar Dorchester de l'hôtel Windsor, qu'il considère « non-figuratif »<sup>51</sup>.

### 6.2.3 « Art abstrait »

Nous avons de plus observé la présence d'une autre désignation de la tendance géométrique de l'abstraction dans le discours de réception : *art abstrait*; une expression à différencier du qualificatif abstrait employé auparavant. En 1958, l'artiste Fernand Leduc réclame l'abstraction en art public sous cette autre désignation comme suit : « je souhaite le temps venu pour l'*art abstrait* de trouver sa juste place, le mur, qui justifiera son expansive présence<sup>52</sup> ». Signalons que Leduc adopte cette désignation dans le contexte de l'art public avant même l'exposition de peinture intitulée *Art abstrait* qui l'incarnera officiellement. En 1959, Leduc précise cette position dans le cadre de sa participation à cette exposition des seconds plasticiens tenue à l'ÉBAM. Pour lui, l'*art abstrait* dans la pratique de la murale désigne le respect de sa surface et sa structure simple, qui s'accordent avec l'architecture moderne<sup>53</sup>. Le critique d'art René Chicoine constate d'ailleurs que l'*art abstrait* est alors à l'honneur. Y correspondent, selon lui, les

---

<sup>51</sup> Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957; et René Chicoine, « Décor pictural », *Le Devoir*, 8 octobre 1958.

<sup>52</sup> Nous soulignons. Fernand Leduc, « Rencontre à pont-couvert », *Le Devoir*, 27 août 1958.

<sup>53</sup> Fernand Leduc, « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959], *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 13-15. Voir *Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*, catalogue d'exposition (Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 12 au 27 jan. 1959), Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959, n.p.

panneaux de céramique de Claude Vermette présentés à l'exposition *Orientation 59* à la galerie Denyse Delrue, dont il apprécie « la surface blanche ou crème des fonds [et les] larges touches, parfois monochromes, parfois mouchetées de diverses couleurs<sup>54</sup> ». Ajoutons que depuis 1956 au moins, Léon Degand du Groupe Espace a défini diverses appellations en peinture dans un ouvrage, considérant déjà la *non-figuration* trop négative, au contraire d'*art abstrait*, qui est alors pour lui la désignation de l'abstraction la plus répandue en Europe<sup>55</sup>.

Par ailleurs, notons que le critique d'art Paul Gladu, qui avait apprécié le lyrisme de la céramique de Vermette en 1955, fait encore référence à l'« automatisme » et à son renouvellement en fonction de l'architecture, lorsqu'il discute de la couleur d'une murale en fibre de verre abstraite de Jean-Paul Mousseau exposée au MBAM, en 1961<sup>56</sup>.

Enfin, nous avons remarqué qu'au contraire de la désignation *abstraction géométrique*, les désignations *art non-figuratif* et *art abstrait* ont été peu usitées en regard de murales intégrées à des édifices et plus utilisées à l'égard de panneaux destinés à cette fin, mais exposés en galerie ou au musée. De plus, certains auteurs se sont référés à plus d'une désignation dans leurs commentaires sur des murales réalisées ou projetées. Mentionnons René Chicoine qui utilise favorablement les trois et Rodolphe de Repentigny qui au contraire opte successivement pour les désignations art géométrique puis art non-figuratif. Ajoutons la théorisation et la défense par Fernand Leduc des désignations art

---

<sup>54</sup> René Chicoine, « La 'fresque' contemporaine », *Le Devoir*, 25 février 1959.

<sup>55</sup> Léon Degand, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Boulogne, L'Architecture d'Aujourd'hui, 1956, p. 97.

<sup>56</sup> Paul Gladu, « Jean-Paul Mousseau au Musée des Beaux-Arts : Un peintre qui sort des sentiers battus », *Le Petit Journal*, 12 février 1961. Cette murale a ensuite été installée dans la chapelle de la Boy's Farm and Training School située à Shawbridge, à l'extérieur donc du territoire couvert par cette recherche.

non-figuratif puis art abstrait appliquées au contexte d'art public. Par ailleurs, nous constatons que la position du critique Chicoine s'avère étonnamment favorable à l'abstraction en art public dans ses écrits de 1958 et 1959, alors qu'il y est réputé hostile en peinture à pareille date, d'après Sandra Paikowsky<sup>57</sup>.

L'étude du discours critique nous a permis d'observer la réception majoritairement favorable à la tendance géométrique de l'abstraction, fut-elle désignée proprement géométrique, non-figurative ou abstraite par de nombreux critiques d'art francophones et anglophones : Charles Doyon, Robert Ayre, Rodolphe de Repentigny, René Chicoine et Dorothy Pfeiffer. L'autre tendance, l'abstraction plus lyrique ou l'automatisme (ou post-automatisme), minoritaire celle-là, a trouvé un défenseur en Paul Gladu. Cependant, ce dernier a aussi apprécié la géométrie des murales de Mario Merola et de Micheline Beauchemin. De sorte que le nouvel intérêt pour l'abstraction géométrique est rapidement devenu dominant au sein du discours critique du monde de l'art public montréalais dans les années cinquante. Cette abstraction a été vantée sous le modèle européen et dans le cas d'Ayre, à l'encontre de l'expressionnisme abstrait américain. Cela concorde avec les transformations des positions esthétiques en cours dans le monde de l'art à l'époque, selon l'analyse effectuée par Paikowsky<sup>58</sup>.

En art public, il y a donc eu cette décennie-là un changement radical des conventions esthétiques qu'étaient la figuration et la commémoration, avec l'arrivée de l'abstraction dans des œuvres murales réalisées dans l'espace public montréalais, dès 1955. Cela remet

---

<sup>57</sup> Selon Paikowsky, cette hostilité s'est manifestée lors de débats opposant figuration et abstraction/non-figuration en peinture dans *Le Devoir*, en décembre 1957 et août 1958, dans Sandra Paikowsky, « Vivre dans la cité : L'art abstrait au Québec », dans *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, catalogue d'exposition (itinérante), sous la dir. de Robert McKaskell, Winnipeg, Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1993, p. 52-54, 57 notes 50, 64.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 43.

en question l'idée reçue à l'effet que le modernisme artistique dans l'espace public avait été étouffé sous la gouverne du Premier ministre du Québec Maurice Duplessis<sup>59</sup>. Il a plutôt accompagné sa transformation dans le monde de l'art. Il a ainsi concrétisé, dans le monde de l'art public, « l'ambition de faire 'vivre dans la cité' l'art abstrait<sup>60</sup> » revendiquée par des peintres et des sculpteurs montréalais.

### 6.3 La figuration moderne et l'abstraction

L'examen critique des textes a démontré qu'une troisième posture esthétique a aussi eu cours à l'époque. Certains artistes, architecte, critiques d'art et d'architecture ont en ce sens trouvé que des œuvres murales présentant des caractéristiques tant de la figuration moderne que de l'abstraction convenaient à l'architecture moderne.

Retenons les propos des artistes Adrien Villandré, Joseph Iliu et Maurice Lemieux qui affirment cette adhésion tant à la figuration qu'à l'abstraction. En 1957, Villandré soutient cette pluralité esthétique en autant que la « charge émotive » soit équivalente, sans toutefois n'être qu'une « simple effusion *soit-disant lyrique* » de la couleur et de la forme, précise-t-il. Iliu signale aussi, en 1958, que tant la figure humaine que la forme abstraite l'intéressent; ce qu'il avait qualifié de « modern art » en 1955, selon un

---

<sup>59</sup> Voir Danielle Doucet, « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, et « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis : Les œuvres murales non commémoratives », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 2, 1998, p. 32-73.

<sup>60</sup> Sandra Paikowsky, « Vivre dans la cité : L'art abstrait au Québec », dans *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, catalogue d'exposition (itinérante), sous la dir. de Robert McKaskell, Winnipeg, Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1993, p. 55.



journaliste. Pour Iliu, l'abstraction se décline sous la forme géométrique plus ou moins radicale, voire le monochrome. Ainsi, peut-elle être « une simple géométrie courant sur sa surface nue [ou] une même géométrie sinueuse, accidentée, boursouflée [ou incluse] dans toute la face du mur, par une couleur ou une matière de texture particulière<sup>61</sup> ». Quant à Lemieux, il lui importe, en 1960, qu'au-delà du choix de l'abstraction ou non, l'acte créateur transforme le sujet en formes visuelles<sup>62</sup>.

Ce à quoi adhère aussi l'architecte Gilles Vilandré, en 1957, dans ces mots rapportés par de Repentigny : « il n'est pas d'importance qu'il y ait ou non de sujet, car il faut d'abord une réalité plastique, une forme<sup>63</sup> ». Car pour lui, « tout travail artistique est concret ».

La position similaire des critiques d'art Robert Ayre et Dorothy Pfeiffer mérite aussi l'attention, d'autant qu'ils manifestent à l'époque beaucoup de sympathie à la cause de l'abstraction, comme on l'a vu. Ce qu'il faut mettre en perspective, car leur *horizon d'attente* se révèle pluriel. Par exemple, deux articles d'Ayre portent tant sur des murales figuratives qu'abstraites qu'il apprécie. Dans celui de 1957, il valorise le relief abstrait en métal de Joseph Iliu intégré au hall de l'immeuble de bureaux moderne Peel Centre en mettant de l'avant la contemporanéité de l'abstraction. Ce qui est pour lui « the language of today ». Du même souffle, il aborde avec intérêt la réalisation de la sculpture murale *La famille* de Sarah Jackson au supermarché Steinberg, à LaSalle, qui représente

---

<sup>61</sup> Joseph Iliu, « Mosaïque », *Vie des Arts*, n° 13 (Noël), 1958, p. 48.

<sup>62</sup> Dans l'ordre : Nous soulignons, Adrien Vilandré cité dans Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 50-51; Joseph Iliu cité dans « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955; et Maurice Lemieux, « Sculpture et architecture : Maurice Lemieux, sculpteur nous entretient sur son art », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 165 (janvier), 1960, p. 43.

<sup>63</sup> Gilles Vilandré cité dans Rodolphe de Repentigny, « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.

trois figures humaines. Il la déclare une contribution « in contemporary terms ». Plus largement, il réclame que l'expression de la nouveauté esthétique s'applique à l'architecture moderne. En ce sens, il se distancie clairement de la représentation historique traditionnelle de Montréal, pour lui empreinte de nostalgie, peinte par Adam Sherriff Scott dans la succursale de la Banque canadienne impériale de commerce située dans le Peel Centre (figs. B.60-63). De même, dans l'article de 1958 portant sur le programme de *décoration* élaboré pour l'hôtel Reine-Élizabeth du CN, le critique estime tant la modernité des murales figuratives de Jean Dallaire et de Marius Plamandon représentant l'histoire de Montréal, que l'abstraction de celle de Claude Vermette : un « abstract colour scheme ». À propos de deux vitraux créés en 1960 en collaboration avec l'atelier Art Kaleïray, en fonction d'un restaurant de l'aéroport international de Montréal, à Dorval, Pfeiffer discute pareillement tant de la verrière illustrant les provinces canadiennes conçue par Antoine Dumas que de celle abstraite à proximité réalisée par Eric Wesselow, qu'elle qualifie de « glowingly-colorful abstract designs »<sup>64</sup>.

Relevons de plus la position semblable du critique d'architecture Jacques Varry d'*ABC* discutant des peintures murales figurative et abstraite de l'artiste Marcel Bellerive exécutées au centre de loisirs paroissial M<sup>gr</sup> Pigeon, en 1960. Varry reçoit favorablement les œuvres représentant des sportifs et des masques de théâtre décorant le gymnase et sa scène, dont il souligne la simplicité et l'expressivité du trait. De même, il apprécie la composition abstraite et géométrique peinte dans la salle de réception. Un commentateur de la revue *Administration paroissiale* destinée aux administrateurs de fabriques reprend

---

<sup>64</sup> Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957, et « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 102; et Dorothy Pfeiffer, « New Canadian Art Form », *The Gazette*, 10 décembre 1960.

sensiblement ses mots, accueillant pareillement le « motif abstrait » de cette dernière<sup>65</sup>. Remarquons l'ouverture manifestée par cette fabrique (son curé et ses marguilliers) à l'abstraction géométrique. D'autant plus que l'immense murale en façade conçue par Maurice Savoie l'est aussi. Des acteurs ont donc considéré qu'une pluralité d'esthétiques modernes pouvait être appropriée à la pratique de la murale en contexte architectural.

#### 6.4 L'art religieux traditionnel

Notre analyse du discours a mis en évidence une quatrième posture esthétique qui s'est exprimée au cours de la décennie : l'art religieux traditionnel. Malgré notre constat précédent à l'effet que le monde de l'art public a fortement appelé à la réforme de l'esthétique de la murale religieuse, nous remarquons que la résistance à cette transformation demeurait.

Quelques écrits de 1952 et 1953 témoignent de la persistance de l'esthétique religieuse traditionnelle. Ainsi, de rares journalistes accueillent positivement des peintures murales religieuses : celles de Stefan Kontski à l'église Sainte-Marie-de-Czestochowa, qualifiées par l'un de chefs-d'œuvre de la peinture traditionnelle, étant de belles et riches murales « gothiques »; et celles de Volodimir Moschinsky à l'église Church of All Nations,

---

<sup>65</sup> Jacques Varry, « Centre M<sup>gr</sup> Pigeon, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 172 (août), 1960, p. 39; et « Centre Monseigneur Pigeon », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 2 (novembre-décembre), 1960, p. 9.

appréciées par l'autre car elles perpétuent cet art perdu en Europe<sup>66</sup>.

L'architecte Denis Tremblay, alors engagé dans le renouvellement architectural des églises vers la « simplicité » et le « dépouillement » de l'art sacré européen, soutient que le modèle de la *décoration* du Moyen Âge est plus approprié que celui de l'art moderne pour assumer sa fonction sacrée. Son attaque contre lui s'exprime avec virulence :

que Dieu nous préserve des horreurs de l'art moderne dit d'avant-garde, de l'influence des Picasso, Matisse, Braque, Fernand Léger et compagnie pour la *décoration* de nos églises! [que] ce mouvement de déformation, de caricature, [soit] banni de l'art sacré et que le beau [reprenne] ses droits.<sup>67</sup>

L'opinion des journalistes et de l'architecte Tremblay se révèle conforme aux conventions esthétiques de l'art religieux notifiées dans le Code d'art sacré, publié entre autres textes dans les actes et catalogue d'exposition du Congrès d'art religieux, en 1952. Ces conventions régissent entre autres le rapport de l'art religieux à l'innovation, que la directive datant de 1947 du pape Pie XII citée dans le Code condamne au nom du « *respect du sacré*, qui rejette avec horreur les nouveautés profanes [et] du *sens de l'universel*, qui, tout en tenant compte des traditions et des coutumes locales légitimes, affirme l'unité et la catholicité de l'Église »<sup>68</sup>. Deux autres directives officielles renchérissent celle-ci en signalant qu'il n'est pas permis d'exposer sans autorisation « une image

---

<sup>66</sup> En traduction libre, John Ayer, « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952; et Clayton Sinclair, « New-Canadian Brings 'Lost' Art to Paint Murals in Church Chancel », *The Gazette*, 22 décembre 1952. Voir aussi « Two-year Church Fresco Task Completed by Polish Artist », *The Montreal Star*, 24 janvier 1953.

<sup>67</sup> Denis Tremblay, « Caractères et tendances de l'architecture religieuse dans le Québec », *RAIC Journal*, vol. 29, n° 7 (juillet), 1952, p. 230.

<sup>68</sup> Pie XII (*Encyclique Mediator Dei* (1947), n. 190) cité dans M<sup>re</sup> Ernest Lemieux, « Directives et législation ecclésiastiques en matière d'art sacré », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, article 2, p. 24.



nouvelle (*insolite*) (sculptée ou peinte)<sup>69</sup> et qu'il « faut tenir compte, pour la décoration de l'église en général, du *temps*, du *lieu* et des personnes<sup>70</sup> ». Le clergé prône de plus la « lisibilité », la « noblesse » et la « sobriété » de la représentation du symbole chrétien<sup>71</sup>; une « suggestion utile » de sobriété que le pape Pie XII officialise afin de ne pas « offr[ir] sans *juste motif* à la vénération des fidèles *une multitude d'images et de statues...*<sup>72</sup> »

Par ailleurs, en regard de l'art public international, nous remarquons que la production de la murale publique montréalaise définie majoritairement dans le discours par l'abstraction de tendance géométrique à partir de 1955, s'inscrit dans un débat esthétique déjà fort engagé. Le constat de la situation aux États-Unis effectué par Eleanor Bittermann, en 1952, le laisse croire du moins. Elle affirme que : « certain modern artists and architects believe that purely non-objective abstract murals are the art form for our contemporary buildings<sup>73</sup> ». Car, selon elle, « Abstract art has the same quality of purism, of almost basic functionalism, as much modern architecture.<sup>74</sup> » Cela dit, outre nombre d'œuvres abstraites géométriques, on voit aussi reproduites dans son ouvrage des murales publiques témoignant de la présence concomitante de l'abstraction lyrique et de la figuration moderne. Par ailleurs, notons qu'à New York surtout, des murales exécutées dans le cadre du WPA avaient déjà installé l'abstraction dans l'espace public entre 1935

---

<sup>69</sup> Can. (1279, 1) cité dans *Ibid.*, article 5, p. 25.

<sup>70</sup> *Cérémonial des évêques* (I, XII, 1-2) cité dans *Ibid.*, article 80, p. 35.

<sup>71</sup> *Ibid.*, article 3, p. 24-25.

<sup>72</sup> Pie XII (*Encyclique Mediator Dei* (1947), n. 191) cité dans *Ibid.*, article 9, p. 26.

<sup>73</sup> Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architecture*, New York, Reinhold, 1952, p. 58.

<sup>74</sup> *Ibid.*

et 1943, selon Greta Berman<sup>75</sup>.

En Europe, des murales publiques abstraites avaient aussi été créées avant les années cinquante. Paul Damaz illustre entre autres dans son ouvrage de 1956 le cas historique exemplaire des murales réalisées au Café l'Aubette, à Strasbourg en France, de 1926 à 1928. Y figurent les peintures murales plasticiennes de Sophie Taeuber-Arp et élémentariste de Theo van Doesburg, auxquelles s'ajoutent celles aux formes biomorphiques de Hans Arp<sup>76</sup>. Dans cet ouvrage, Damaz considère d'ailleurs que « l'art abstrait » convient mieux à l'architecture moderne<sup>77</sup>. Relevons un exemple parmi d'autres témoignant de la présence contemporaine de l'abstraction géométrique en Europe : une peinture murale publique abstraite géométrique de Jean Dewasne figure dans la première parution de la revue *Art d'Aujourd'hui*, en 1949<sup>78</sup>.

Au Canada, des écrits publiés dans les années cinquante dans la revue *Canadian Art* surtout témoignent de la présence de l'abstraction géométrique dans des murales intégrées à des édifices modernes, au moins dès 1953. Jack Shadbolt peint en effet une telle murale dans le hall d'un immeuble de bureaux, à Vancouver, en 1953. Cette esthétique radicale a donc été appliquée à la murale au moins deux années avant que ne le fasse Joseph Iliu en 1955 dans ses mosaïques murales montréalaises. Mentionnons d'autres exemples de réalisations de murales abstraites géométriques : les peintures murales à

---

<sup>75</sup> Outre New York, il y a eu des murales abstraites produites dans le cadre du WPA à Chicago et dans les états du Massachusetts et de la Californie du Sud, selon Greta Berman, dans « Abstractions for public spaces, 1935-1943 », *Arts magazine*, vol. 56, n° 10 (juin), 1982, p. 81-86.

<sup>76</sup> Ces murales ont été détruites sous l'occupation nazi. Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956, p. 20-24.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>78</sup> Michel Seuphor, « Le mur », *Art d'Aujourd'hui*, vol. 1, n° 1 (juin), 1949, p. 3.

l'intérieur de l'entreprise O'Brien Advertising Centre, à Vancouver, par B. C. Binning; des murales dans la cafétéria de l'édifice Imperial Oil, à Toronto, par Oscar Cahén; une mosaïque murale à l'extérieur du Recreational Hall, à Winnipeg, par George Swinton; et une mosaïque murale à l'intérieur de l'université Mount Allison, à Sackville, par Lawren P. Harris<sup>79</sup>. Par ailleurs, l'abstraction a aussi été déclinée sous l'expressionnisme abstrait, comme en témoigne la peinture murale d'Harold Town à la centrale électrique Robert H. Saunders, à Cornwall<sup>80</sup>. Bien qu'on note dans les parutions de la revue la présence de la figuration moderne et commémorative, reste que l'abstraction géométrique y occupe une bonne place. Cette abstraction au sein du monde de l'art public au Canada s'inscrirait dans ce que Denise Leclerc considère, dans le monde de l'art, une « poussée de croissance rapide de l'abstraction au cours des années 1950 au Canada<sup>81</sup> ». Selon elle, la « pratique de l'abstraction devint, au Canada, un phénomène incontournable, tout comme aux États-Unis et en Europe où elle dominait la scène artistique<sup>82</sup> ».

---

<sup>79</sup> Dans l'ordre : René Boux, « Contemporary Mural Paintings from Western Canada: The Mural Related to Architecture; The Mural as a Ballet in Paint », *Canadian Art*, vol. 11, n° 1 (automne), 1953, p. 25; les murales de Binning sont illustrées dans *Canadian Art*, vol. 12, n° 2 (hiver), 1955, p. 84, et n° 3 (printemps), 1955, p. 105; Imperial Oil Ltd., « Murals by Oscar Cahen: new Imperial Oil building - Toronto... », Publicité, Imperial Oil Ltd., *Canadian Art*, vol. 14, n° 4 (été), 1957, p. 126; Bertram Charles [B. C.] Binning, « Mosaics: Vancouver to Venice and Return », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 255; et « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine* du *Montreal Star*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 15. Voir de plus les informations et les illustrations des murales d'Oscar Cahén et d'Harold Town, en plus de celles en relief de béton de Jim Willer à l'extérieur du Charleswood Motor Hotel à Winnipeg et en relief de bois et aluminium d'Eli Bornstein dans le hall de la Faculté des arts et des sciences de l'Université de la Saskatchewan, dans Denise Leclerc (dir. publ.), *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 61, 67, 95-96, 31.

<sup>80</sup> Pearl McCarthy, « Town's Mural for the Saunders-St Lawrence Generating Station », *Canadian Art*, vol. 16, n° 1 (février), 1959, p. 52-53.

<sup>81</sup> Denise Leclerc (dir. publ.), « Introduction », dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 35.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 36.

De sorte que dès le milieu des années cinquante, les acteurs du monde de l'art public montréalais ont produit l'œuvre murale moderne et ont discoursu de ses enjeux esthétiques en fonction de la modernité de l'édifice en synchronie avec leurs pairs nationaux et internationaux.



Nous avons repéré quatre postures esthétiques qui traversent le discours d'acteurs du monde de l'art public concernant les courants artistiques appropriés à l'œuvre murale dans le contexte de son intégration à l'édifice moderne : la figuration moderne, l'abstraction, tant la figuration moderne que l'abstraction et l'art religieux traditionnel. Ces courants artistiques ont fait l'objet de discussions importantes qui ont mis en jeu des conventions esthétiques qui régissaient la production de la murale. Les nombreux tenants du renouveau de l'art religieux ont poursuivi sa défense amorcée dans les décennies précédentes. Ils y ont prôné une figuration moderne, s'opposant en cela au clergé toujours très frileux à cet égard. À l'opposé d'eux, se trouvaient encore quelques commentateurs pour soutenir l'art religieux traditionnel. On observe donc une opposition de conventions esthétiques. Par ailleurs, la figuration moderne, singulière, a été soutenue en art public profane précisément pour son originalité par certains acteurs. Elle a été considérée de ce fait pouvant convenir à l'esthétique architecturale. Ce qui marque toutefois la période s'avère la venue de l'*abstraction géométrique* dans l'espace public montréalais, alors même que cette esthétique se définissait sur la scène artistique montréalaise. Les tenants de l'abstraction ont majoritairement défendu sa tendance géométrique, l'appelant aussi *art non-figuratif* ou *art abstrait*, bien que sa tendance lyrique ait trouvé des adeptes. Dans la deuxième moitié de la décennie, les acteurs du monde de l'art public ont partagé le désir de faire coïncider les caractéristiques



esthétiques de la murale avec celles de l'édifice moderne. Cet horizon d'attente social esthétique du monde de l'art public a manifestement trouvé en l'abstraction géométrique une réponse y convenant. Des artistes et des architectes pratiquant dans le cadre de commandes issues du secteur privé des services surtout partageaient cette vision esthétique en voie de devenir une convention esthétique déterminant la production de l'œuvre murale. En peu de temps, certains acteurs de l'État et de communautés religieuses ont aussi adhéré à cette esthétique dans une certaine mesure. Ce qui remet en question l'idée reçue qui veut que l'abstraction n'ait pas eu droit de cité dans l'espace public sous l'ère duplessiste. Elle s'y est au contraire inscrite de manière notable, tant matérialisée dans la murale que dans le discours public. Car les critiques d'art ont appuyé largement cette nouvelle proposition esthétique et l'ont posée en norme de la production de la murale. Leur discours esthétique a donc participé à sa nouvelle définition. Cela a constitué une transformation esthétique majeure, voire une innovation au vu de l'impact qu'elle a eu sur la pratique de l'art public, en ce sens que l'abstraction a rompu avec deux de ses conventions esthétiques millénaires : la figuration et la commémoration. Les artistes ont alors opéré un déplacement dans l'espace public de leur intérêt développé en atelier. Par son appui à ces transformations esthétiques, le monde de l'art public montréalais s'avère alors au diapason de ses pairs canadiens et internationaux.

La modernité de la murale et de l'édifice ayant été redéfinie par l'esthétique abstraite et géométrique en particulier, axée donc sur la couleur et la forme, celles-ci ont eu à s'incarner dans la murale en une matérialité aussi adaptée à ce nouveau contexte. Ce qui est l'enjeu abordé dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE VII

### LES CATÉGORIES ET LES MÉDIUMS ARTISTIQUES

#### DE L'ŒUVRE MURALE

#### APPROPRIÉS À L'ÉDIFICE MODERNE

Notre analyse du discours de réception tenu sur l'œuvre murale par le monde de l'art public montréalais a révélé la diversité des médiums de la murale jugés appropriés à l'édifice moderne. Les auteurs ont classé ces médiums sous les catégories traditionnelles des beaux-arts de la peinture ou de la sculpture, leur reconnaissant de ce fait un statut artistique. Le rapport de ces médiums, de leurs matériaux et de leurs techniques avec la modernité architecturale, lui, a été évalué en regard de la contemporanéité. Ce chapitre vise à mettre en lumière les représentations que se faisaient les acteurs de ce rapport des médiums de la murale à l'édifice qui ont mené à des *innovations*.

Dans les écrits, les médiums tels la céramique, la mosaïque, le vitrail, la peinture et la tapisserie ont été classifiés dans la catégorie peinture, et la sculpture architecturale, la sculpture murale ou tridimensionnelle et l'écran dans la catégorie sculpture. Ce qui insère d'emblée ces médiums dans le monde de l'art, et non pas de l'artisanat. Par exemple, des mosaïques murales ont été considérées « la véritable voie de la peinture<sup>1</sup> ». En ce sens, le rapport art-artisanat est questionné par l'artiste Maurice Raymond, dès 1951. Pour lui,

---

<sup>1</sup> Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

‘On a souvent parlé ‘d’art mineur’, visant par là la *décoration*. Je ne vois pas très bien pourquoi, dans la mesure où l’artiste s’exprime à fond... Pour établir une véritable frontière entre arts majeurs et arts mineurs, entre art pur et *art décoratif*, il faudrait faire la topographie du monde pictural. Ce qui me paraît d’autant plus impossible que *le centre frontière lui-même se déplace continuellement*, en raison des variations perpétuelles du centre d’intérêt, d’une génération à l’autre. Aujourd’hui, où nous vivons si intensément, on peut encore moins qu’autrefois établir de frontières arbitraires entre l’art pur et l’*art décoratif* [...]’<sup>2</sup>

Cela rejoint la notion d’*intersection* entre les mondes de l’art et de l’artisanat développée par Howard Becker, où, comme dans le monde de l’art public, peuvent coexister « des segments d’artisanat, d’artisanat d’art et d’art »<sup>3</sup>. Nous avons relevé une discussion portant sur l’intersection art-artisanat à propos de la tapisserie et de la céramique, voire sur l’intersection art-artisanat-industrie dans ce dernier cas, des médiums que les acteurs ont d’ailleurs jugés artistiques.

Nous avons de plus identifié de nouvelles désignations de médiums en sculpture : la sculpture murale ou la murale tridimensionnelle et l’écran. Ce changement s’est opéré chez des critiques d’art à la faveur d’une discussion internationale à l’effet de classer l’art en terme de « plastique bi, tri et multidimensionnelle »<sup>4</sup> et de l’arrivée de nouveaux matériaux de la murale. Les critiques ont d’ailleurs abondamment traité de la contemporanéité de ceux-ci avec l’édifice moderne. L’analyse des textes a mis au jour des conventions esthétiques, techniques et langagières qui ont redéfini les médiums de la murale en fonction de la modernité de l’édifice. Examinons d’abord celles présentes dans le discours sur les médiums classés sous la catégorie peinture.

---

<sup>2</sup> Nous soulignons. Maurice Raymond cité dans Rolland Boulanger, « Maurice Raymond », *Arts et Pensée*, n° 5 (septembre), 1951, p. 143.

<sup>3</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l’art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 290.

<sup>4</sup> Victor Vasarely cité dans Rodolphe de Repentigny, « Pour dépasser l’âge nutritif », *La Presse*, 21 juillet 1956.

## 7.1 La catégorie peinture

Dans leurs écrits des années cinquante, les acteurs ont désigné sous la catégorie peinture les médiums bidimensionnels suivants de l'œuvre murale appropriés à l'édifice moderne: la céramique murale composée de carreaux ou de briques, la mosaïque murale, le vitrail réalisé en verre ou en fibre de verre, la peinture murale et la tapisserie murale. Notre choix de présenter ces médiums de la décoration murale dans cet ordre découle du lien établi par les commentateurs avec leur développement particulier en fonction de nouveaux paramètres définis par l'architecture moderne, soit : la couleur considérée humanisant l'édifice; sa présence revendiquée à l'extérieur surtout, d'où la résistance nécessaire du matériau au climat, en plus de son caractère propice aux techniques de préfabrication; ainsi que la luminosité accrue dans l'édifice. Les expérimentations considérées novatrices des matériaux et des techniques, survenues surtout dans la pratique de la céramique, de la mosaïque et du vitrail, correspondent à plusieurs *horizons d'attentes* des acteurs. Ils ont d'ailleurs valorisé la contemporanéité de ces transformations avec celle de l'architecture moderne.

Parmi les médiums bidimensionnels de la murale favorisés par les commentateurs, la céramique murale s'avère exemplaire du développement du matériau et de la technique en fonction de la modernité de l'édifice. À leur instar, attardons-nous-y.

### 7.1.1 La céramique murale au développement novateur

L'analyse du discours portant sur les œuvres murales produites à Montréal met en lumière le rôle déterminant joué par la céramique dans la décoration d'édifices modernes,



de par l'expérimentation innovatrice de ses matériaux en fonction de qualités attendues par l'architecture moderne. Cela a été particulièrement prisé par les acteurs des mondes de l'art et de l'architecture dans le cas des matériaux de la céramique murale développés par l'artiste Claude Vermette, en plus de celui expérimenté par Louis Archambault. Par ailleurs, notons aussi la mention occasionnelle des céramiques murales réalisées par Jean Cartier, Claude Théberge et Marcel Gendreau, et Maurice Savoie.

Peu de commentateurs évaluent l'ampleur de la pratique de la céramique murale durant la période, mais ceux qui le mentionnent laissent croire à un essor rapide. En 1954 dans *ABC*, Armour Landry lance un appel à l'architecte afin qu'il exploite les possibilités de la « terre-cuite émaillée » tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des édifices à construire. Il témoigne en ce sens de la présence de céramistes d'ors et déjà chevronnés tel Jean Cartier et Claude Vermette, capables de travailler ce médium qui comporte, selon lui, un niveau de difficulté important, étant un « art si difficile à maîtriser »<sup>5</sup>. Cinq ans plus tard seulement, il apparaît déjà au critique d'art René Chicoine que « le nombre des revêtements en céramique atteint des proportions inquiétantes depuis quelques années<sup>6</sup> ». Plus positif, un journaliste constate, en 1959, que la céramique, à l'instar de la mosaïque, croît dans les villes canadiennes et signale celle de Vermette à titre de témoin de la création montréalaise. Il qualifie d'ailleurs cette période de « modern-day revival of an ancient art » et évalue que cet art progresse alors davantage qu'à d'autres époques<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Armour Landry, « La céramique au service de l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 33-34.

<sup>6</sup> René Chicoine, « La 'fresque' contemporaine », *Le Devoir*, 25 février 1959.

<sup>7</sup> « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine du Montreal Star*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 15.

Ce développement rapide de la céramique murale conçue en fonction de l'architecture moderne s'avère tributaire de recherches innovatrices sur le matériau : les carreaux puis les briques en céramique et leur technique de production. Cet aspect a été fort commenté et mis en valeur par les acteurs des mondes de l'art et de l'architecture. Leur réflexion a majoritairement porté sur la production de Claude Vermette, et ce, tout au long de la période. Certains y ont vu des matériaux créés sous le mode de production artisanal, voire industriel, au vu de la quantité produite et du processus. L'innovation apportée au matériau par Louis Archambault a aussi retenu l'attention de quelques-uns. De sorte que les acteurs ont nettement marqué la céramique murale du sceau de l'innovation appliquée au matériau et à sa technique. Ce qui répondait aux attentes alors exprimées par le monde de l'art public montréalais concernant le rapport de la murale avec l'esthétique et la fonctionnalité de l'édifice moderne, et cela, en termes de couleur et de texture, de durabilité, dont la résistance aux conditions climatiques locales en particulier dans le cas de la murale extérieure, et de fabrication en grande quantité dans le cas des immenses murales en céramique de Vermette. Des auteurs ont par ailleurs attribué une valeur nationale canadienne à la novation de ces matériaux de la céramique développés par Claude Vermette et Louis Archambault. Analysons d'abord le riche discours des acteurs sur la production considérée innovatrice de la céramique murale de Claude Vermette.

### **Les carreaux et la brique concave de Claude Vermette**

Dès 1950, un journaliste rapporte que l'artiste Claude Vermette rêve de créer des murales en briques de céramique<sup>8</sup>. Toutefois, ses premières recherches ont plutôt porté sur les carreaux de céramique. On en trouve des échos à partir de 1954 dans des critiques

---

<sup>8</sup> Jacques Dupire, « Claude Vermette céramiste », *Notre Temps*, 4 novembre 1950.

élogieuses rédigées dans quelques articles traitant de l'ensemble de la production et principalement dans le cadre de quatre événements : la création de la murale en carreaux de céramique en façade de l'église Notre-Dame-de-la-Salette et trois expositions où les éléments de céramique sont assemblés en panneaux : une première présente des carreaux de céramique, une seconde inclut des briques vernissées en plus et une troisième, internationale celle-là, montre de surcroît de nouvelles briques concaves. Des éléments individuels et/ou des photographies de murales réalisées y étaient également présentés. Les acteurs ont reçu la murale ou le panneau en tant qu'art, mais la production du matériau, elle, a été discutée sous ses rapports avec l'artisanat, voire l'industrie (fig. B.64).

### *À l'intersection art-artisanat*

Dès 1954, les carreaux de céramique de la murale de Vermette en façade de l'église Notre-Dame-de-la-Salette, jugés de l'art, suscitent l'admiration de commentateurs pour plusieurs raisons : leur beauté, leur usage à la dimension architecturale, ce qui nécessite leur fabrication en grande quantité, et leur présence à l'extérieur de l'édifice. Ainsi, le critique d'art Paul Gladu souligne que l'argile y est travaillée d'une manière « surprenante » et que « taillée en tuile », elle devient « splendide ». Pour lui, son « lustre » jusqu'alors réservé aux objets est appliqué à « la façade entière » cette fois. Ce qui constitue presque un exploit technique, Vermette ayant réussi « à vaincre des difficultés réputées invincibles », écrit-il. Un journaliste de *La Patrie* affirme de même que c'est une première étant donné « l'envergure » de la façade - d'autres signalent son ampleur, son gigantisme - car, selon lui, la production de la murale a nécessité d'en « créer, cuire et poser [...] près de 15 000 » de ces carreaux de céramique. Le commentateur d'architecture W. E. Greening, qui les juge plutôt de l'artisanat, spécifie également que c'est une première du fait de leur usage extérieur, ce qui a valeur d'innovation, étant « an

interesting experiment ». Il louange en plus la brillance des carreaux intégrés à l'intérieur de la chapelle de l'Institut des sourds-muets, à Montréal, leur « contemporary quality », et ceux du chemin de croix de l'église du Christ-Roi, à Joliette, qui en font alors « some of the most interesting examples » de sa production de l'époque<sup>9</sup>.

En 1957, se pose aussi pour certains acteurs la question du rapport des carreaux assemblés en panneaux et exposés à la galerie Prédilection avec l'artisanat. Tous cependant les perçoivent d'emblée novateurs. Ils valorisent surtout leur variété de couleur et de texture, les opposant sur ce point aux carreaux standards produits par l'industrie. Ils soulignent de plus leur durabilité aux intempéries. Ainsi, le critique d'art Rodolphe de Repentigny considère artistiques les « panneaux-céramiques » de Vermette. Car pour lui, cette application novatrice de la céramique fait tomber « la multitude des préjugés » et crée « une sorte d'accord universel » autour de ce travail. Il apprécie les carreaux pour leur diversité de couleur, de texture et de forme. Ce qui permet, selon lui, de « combler un vide laissé par la production standardisée et industrielle dépouillée de tout atavisme<sup>10</sup> ». Il ajoute que des réalisations italiennes surtout inspirent Vermette.

À la différence de de Repentigny, le critique d'art Robert Ayre évalue cette production au regard du « craftsmanship » de Vermette. Pourtant, Ayre loue tout autant les qualités esthétiques et la novation des carreaux de céramique, les considérant de grandes avancées

---

<sup>9</sup> Dans l'ordre : Paul Gladu, « Quelques phénomènes de vitalité artistique », *Notre Temps*, 24 décembre 1955; « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954; « Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 44, [Paul-G. Goyer, architecte]; Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 14; et W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39-40.

<sup>10</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957.



ou « great strides in the development of ceramic tile for the enrichment of [...] buildings [in] an astonishing variety of texture and subtlety of color<sup>11</sup> ». Ajoutons que cette année-là, le critique W. E. Greening vante aussi la nouveauté de la céramique de Vermette dans la revue *The Canadian Architect*. Il l'insère tout à la fois du côté de l'art, les carreaux étant considérés peints et créant l'effet de fresques, et de l'artisanat, faisant partie du « craft movement » ou des « decorative arts » et mettant de l'avant, comme Ayre, la qualité du métier de Vermette, son « craftsmanship ». À l'instar de de Repentigny cette fois, Greening oppose les carreaux réalisés par des individus à ceux industriels. Aux mêmes arguments esthétiques distinctifs -la variété, le lustre et l'intensité des couleurs-, le critique d'architecture ajoute ceux techniques suivants : la résistance supérieure au feu et aux conditions climatiques d'humidité, de chaleur et de froid excessifs qui mettent habituellement en péril la couleur et son fini. Par ailleurs, il trouve les carreaux de céramique moins coûteux et plus aisés à poser que la mosaïque. Sa description de leur processus de production par Vermette ne met toutefois pas en évidence le mode artisanal annoncé, au contraire ! Car il mentionne que les carreaux ne sont pas fabriqués à l'atelier de Vermette, mais plutôt manufacturés en Europe. À l'atelier, ils y sont émaillés puis cuits au four. « Unlike some workers in his medium, Vermette does not manufacture his own tiles. He *paints* tiles of high quality manufactured in Europe, and then fires and glazes them in his electrical furnaces to gain the required finish and colour effect.<sup>12</sup> », écrit Greening. Sans le travail de la terre propre au céramiste, l'émaillage et sa cuisson y apparaissent d'autant plus artistique<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957.

<sup>12</sup> Nous soulignons. W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

### *À l'intersection art-artisanat-industrie*

Deux ans plus tard, en 1959, une seconde exposition au titre évocateur *Orientation 59*, tenue à la galerie Denyse Delrue, inclut des carreaux de céramique fabriqués en atelier cette fois et des briques vernissées. Sa réception critique s'avère encore très favorable. Les principales raisons évoquées dans les écrits sont encore la novation liée à leur mise en œuvre en contexte architectural, en particulier à l'extérieur, la beauté des effets colorés et texturés qu'ils produisent et leur durabilité. De même, le statut artisanal voire industriel de la production des matériaux y est aussi discuté.

Du côté de l'art, des journalistes et les critiques d'art Dorothy Pfeiffer et René Chicoine soutiennent fortement le caractère novateur de cette production au regard de son lien avec l'architecture. Ils la désignent « nouvel emploi », « orientation nouvelle », « new work » ou « nouvelle conception de l'emploi de la céramique »<sup>14</sup>. Pfeiffer valorise d'ailleurs sa présence à l'extérieur ainsi : « the architectural value of ceramic brick and tile used on the exterior as well as inside buildings as *decoration*<sup>15</sup> ». Et ce d'autant, que ces auteurs font aussi grand cas des qualités esthétiques particulières des matériaux en termes de couleur et de texture. Pour un journaliste, ils possèdent d'ailleurs « une texture et une coloration chaleureuse »<sup>16</sup>. Pfeiffer aborde cela aussi lorsqu'elle souligne que l'exposition démontre les possibilités variées de ces carreaux et briques, grâce à la multitude de leurs combinaisons qui produisent un « magnificent effect ». Elle écrit : « There is no doubt

---

<sup>14</sup> Dans l'ordre : « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959; « *Orientation '59*, œuvre de collaboration... », Légende de figure, *La Presse*, 21 février 1959; Dorothy Pfeiffer, « '*Orientation 59*' », *The Gazette*, 21 février 1959; et René Chicoine, « La 'fresque' contemporaine », *Le Devoir*, 25 février 1959.

<sup>15</sup> Dorothy Pfeiffer, « '*Orientation 59*' », *The Gazette*, 21 février 1959.

<sup>16</sup> « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959.

that the tiles in their many disguises are glowingly interesting and even exciting.<sup>17</sup>» Pour Chicoine, la couleur des carreaux posée en « larges touches, parfois monochromes, parfois mouchetées de diverses couleurs » se révèle importante. Et plus encore la texture semble-t-il, quand il ajoute que leur « surface irrégulière [permet] à la lumière de jouer davantage en s'accrochant sur ces multiples aspérités<sup>18</sup>». D'ailleurs, il relève la nouveauté de ces effets de texture ainsi : « Vermette a mis au point, après trois ans d'études, un procédé qui lui permet de donner à ses briquettes une surface irrégulière<sup>19</sup>», qui s'obtient, selon lui, en les plaçant dans différents endroits du four.

Dans cette exposition-ci, les critiques d'art mettent en plus l'accent sur la résistance des carreaux et des briques de céramique émaillés à la rigueur du climat, une qualité qui permet alors d'en revêtir l'extérieur de l'édifice. C'est « un matériau incorruptible » écrit de plus un journaliste<sup>20</sup>. Chicoine considère d'ailleurs que « sa supériorité du point de vue de la résistance au climat n'est pas discutable<sup>21</sup>», car en réduisant « la capacité d'absorption des pièces : le mur devient alors permanent<sup>22</sup>». Pfeiffer spécifie la nouveauté du mélange argileux qui le permet, en plus de la particularité du format modulaire des carreaux et de leur production dans l'atelier de Vermette. En somme, « a fresh approach » décrite comme suit : « using a new clay formula, new modules and sizes

---

<sup>17</sup> Dorothy Pfeiffer, « 'Orientation 59' », *The Gazette*, 21 février 1959.

<sup>18</sup> René Chicoine, « La 'fresque' contemporaine », *Le Devoir*, 25 février 1959.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959.

<sup>21</sup> René Chicoine, « La 'fresque' contemporaine », *Le Devoir*, 25 février 1959.

<sup>22</sup> *Ibid.*

of tile pressed in their own shop<sup>23</sup>». Une technique du tandem Vermette et Mousseau qu'un journaliste met de même en valeur : « de nouvelles tuiles fabriquées à leur atelier avec leur propres compositions de terres et leurs propres modules éléments-types indéfiniment combinables<sup>24</sup>».

Dans un autre contexte, un journaliste supporte aussi en 1959 ces expérimentations de Vermette en indiquant que : « new formulas are being developed to produce the highly imaginative works that are attracting much attention<sup>25</sup>». Il cite Vermette les qualifiant «'deeper research'». Concernant sa technique de production du carreau en atelier, le journaliste précise qu'une presse manuelle donne forme à l'argile en une variété de formats et de dimensions. Il ajoute que lors de la préparation de la murale, l'ensemble des carreaux sont étendus et agencés au sol de l'atelier<sup>26</sup>.

Du côté de l'artisanat ou de l'industrie maintenant, nous avons observé que le critique d'art Robert Ayre appuie favorablement ces carreaux et briques émaillés, mais qu'à la différence des commentateurs précédents, il les classe sous le mode industriel de production. Pour lui, la fabrication de la céramique à l'échelle architecturale induit le passage du mode de production artisanal à industriel - « moving out of handicrafts into industry » - tout en conservant sa valeur singulière : « yet keeping the personal touch of the creative artist ». La grande quantité de carreaux nécessités pour la réalisation des murales semble un élément déterminant à cet égard. Il donne en exemple l'œuvre murale

---

<sup>23</sup> Dorothy Pfeiffer, « 'Orientation 59' », *The Gazette*, 21 février 1959.

<sup>24</sup> « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959.

<sup>25</sup> « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine* du *Montreal Star*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 15.

<sup>26</sup> Claude Vermette cité dans *Ibid.*, p. 15-16.



recouvrant la voûte de la chapelle du séminaire de Chicoutimi (1954), où 60 000 carreaux ont été requis, et celle montréalaise en façade du magasin d'ameublement Hartney (1954), avec ses 2 000 carreaux. Cependant, les arguments invoqués par Ayre mettant en valeur la novation des matériaux ne diffèrent guère de ceux émis par les auteurs les considérant de l'art. Ayre aborde leur développement technique et leur valeur esthétique particulière au regard des autres matériaux disponibles comme suit :

the examples of glazed brick and the new tiles [...] are the result of three years' experiment with [...] clay and a press which brings five tons to bear on narrow tiles three-sixteenths of an inch thick, which are baked at 2 400 degrees. The color is not applied evenly over the whole surface and the glaze is broken. When the tiles, alike yet subtly different are matched, the wall comes alive in distinguished color and exciting variegated texture. The new tiles make some of the older ones look like plastic, fluid in color but uniform in their glossiness.<sup>27</sup>

Ce commentaire semblable aux autres ne comporte aucun élément relatif au mode de production industriel. Doit-on voir dans ce rapport à l'industrie soutenu par Ayre, un emploi du terme qui réfère plutôt à certains usages à l'époque, tel la « petite industrie » dans le nom de l'organisme québécois L'Office Provincial de l'Artisanat et de la Petite Industrie créé en 1945 ou dans l'expression « industrial crafts »<sup>28</sup>? Quelqu'en soit sa définition du mode de production, Ayre manifeste un grand intérêt envers ces réalisations, citant d'ailleurs ces mots de Vermette : « the possibilities of ceramics as a valid aesthetic treatment of surfaces »<sup>29</sup>, et affirme guetter ses recherches futures.

---

<sup>27</sup> Robert Ayre, « Claude Vermette's New Tiles », *The Star*, 21 février 1959.

<sup>28</sup> Voir Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », dans *Mémoires de la Société royale du Canada*, Tome 43, 3<sup>e</sup> série, 1<sup>ère</sup> section, Ottawa, Société royale du Canada, 1949, p. 28; et « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 132-133.

<sup>29</sup> Claude Vermette cité dans Robert Ayre, « Claude Vermette's New Tiles », *The Star*, 21 février 1959.

Dans le même sens, un reportage photographique publié dans la revue *Canadian Art* montre paradoxalement la production dite « industrial crafts » des carreaux de Vermette en atelier. Mais ce mode industriel cède bien vite le pas au mode artisanal à la lumière des photos. D'ailleurs, le commentateur apprécie aussi le « craftsmanship » de Vermette, bien qu'il compare son grand atelier moderne à Saint-Adèle à celui plus intime d'un potier, où la presse mécanique remplace le tour traditionnel. Les cinq photos et leur légende rendent compte d'autant d'étapes du processus de production en démontrant un travail encore artisanal. À moins de considérer, comme le laisse encore croire le reportage sans le spécifier, que la quantité accrue de carreaux produite à l'aide de la presse mécanique et cuite dans le four industriel participe du mode industriel. Examinons ces étapes. La première consiste à donner à l'argile la forme du carreau en remplissant un moule, « original » spécifie-t-il, et en la soumettant ensuite à une très grande pression à l'aide de la presse mécanique. La seconde étape voit le carreau ainsi pressé retiré du moule, puis mis à sécher avec d'autres. Remarquons que ces opérations doivent être accomplies pour chacun des carreaux, leur moulage s'avérant unitaire. Notons de plus que deux formats de carreaux sont représentés : carré et rectangulaire, ce qui a nécessité la création de moules différents. À la troisième étape, les carreaux secs sont disposés côte à côte sur une table et enduits de glaçure ou d'émail conformément à la maquette. Ces carreaux émaillés sont en quatrième étape empilés et cuits dans un four industriel, dont le degré de température varie au gré de la terre utilisée. Enfin, en cinquième étape, les carreaux créés sont temporairement assemblés au sol de l'atelier afin d'en vérifier l'effet d'ensemble, comme en témoigne la photo de la composition de la murale intégrée ensuite en façade de l'école secondaire Regina Mundi, à Saint-Laurent<sup>30</sup>. Cette production relève donc clairement du mode de production artisanal, malgré sa désignation. L'auteur met

---

<sup>30</sup> « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 132-133.

en valeur le caractère novateur des carreaux, briques et murales, et leur emploi en architecture afin d'en briser la monotonie : « For those who weary of our monotonously uniform modern buildings, [...] Vermette's materials open new and exciting possibilities.<sup>31</sup> »

En 1960, les comptes rendus d'une troisième exposition, tenue à la Faculté d'architecture de l'université de San Francisco en Californie du 16 mai au 2 juin, renforcent la représentation du caractère innovateur de la céramique murale de Claude Vermette. Les commentateurs mentionnent que l'exposition comprend cinq murales, dont quatre réalisées en carreaux et une en briques concaves émaillées, sa toute dernière innovation. Certains signalent en plus que sa céramique lui vaut le prix d'esthétique industrielle aux Concours artistiques de la province de Québec et annoncent une exposition à venir à l'ÉBAM. La critique d'art Dorothy Pfeiffer de la *Gazette* et des journalistes de *La Presse* et du *Devoir* ne classent pas ces panneaux en terme d'art ou non, lorsqu'ils valorisent l'expérimentation à l'origine de la création de ces matériaux : carreaux et briques concaves émaillées. Tous caractérisent de plus ces matériaux par leur résistance au climat rigoureux. Certains journalistes ajoutent que cela a nécessité de nombreux mois de recherche<sup>32</sup>. Fait à noter, d'autres relèvent que : « certains architectes s'intéressèrent immédiatement à ces briques de céramique<sup>33</sup> », donnant en exemple les briques concaves émaillées intégrées à la façade du nouvel immeuble de bureaux Madikap, à Westmount (fig. B.65).

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>32</sup> Dorothy Pfeiffer, « Claude Vermette », *The Gazette*, 21 mai 1960; « Claude Vermette : Marier l'art et l'architecture », *La Presse*, 28 octobre 1960; « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *La Presse*, 14 mai 1960; « Une nouvelle réalisation de Claude Vermette », *Le Devoir*, (date inconnue) octobre 1960; et « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *Le Devoir*, 14 mai 1960.

<sup>33</sup> « Claude Vermette : Marier l'art et l'architecture », *La Presse*, 28 octobre 1960; et « Une nouvelle réalisation de Claude Vermette », *Le Devoir*, (date inconnue) octobre 1960.

À l'inverse des auteurs précédents, la critique d'art Irene Kon commente la céramique de Vermette en posant que ses matériaux ouvrent de nouvelles possibilités excitantes par leur mode industriel de production : « the industrial production of ceramics ». Elle aborde d'une part, la recherche esthétique et novatrice de son travail quand elle écrit : « years of work, study and research have confirmed Claude Vermette in the belief that ceramics have great possibilities as a valid aesthetic treatment of surfaces<sup>34</sup> ». D'autre part, elle pointe clairement son passage au mode industriel de production, quand elle souligne que les visites d'ateliers européens de céramique effectuées par Vermette à l'été 1959 en France, Italie, Espagne, Finlande et Danemark, soit après l'exposition précédente, l'ont convaincu que la pratique traditionnelle de la céramique était dépassée, et que :

He felt that new industrial techniques were required [...]. Since his return, his affiliation with Electro Porcelain Limited has permitted him to put these theories into commercial practice.

His tiles and bricks are now being manufactured in Waterloo, Ontario, by Electro Porcelain Limited. The bricks 2½ by 12 inches are curved, the glaze is not applied evenly but allowed to shade, giving depth and tone to the colours. These bricks come in a magnificent red, ochre yellow, a brilliant blue and white. The tiles, 2 by 6 inches, are made in more than ninety variations of colour and design.<sup>35</sup>

Nul doute alors que la production des carreaux et des briques a changé, passant au mode industriel quand l'entreprise ontarienne Electro Porcelain Ltd. les manufacture entièrement, effectuant leur moulage et leur émaillage. Remarquons qu'Irene Kon s'intéresse à la variété des couleurs disponibles, signalant les quatre des briques concaves aux couleurs primaires et blanc, les trouvant magnifiques, en plus de l'effet de texture vaporeuse les mettant en valeur, ainsi que les 90 couleurs des carreaux. Elle inscrit aussi leurs dimensions, qui témoignent de leur format rectangulaire. Dans l'article, on apprend

---

<sup>34</sup> Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 359.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 360.



de plus que la couleur et la texture des murales réalisées avec les différents matériaux : carreaux, briques plates et concaves, répondent aux attentes exprimées depuis longtemps en matière de fini architectural, les autres matériaux étant considérés austères<sup>36</sup>.

Par ailleurs, le commentaire d'Irene Kon inclut aussi un examen de la production passée, de 1952 à 1959, en mettant également de l'avant son caractère novateur. Sa description des avancées techniques, importantes selon elle, ressemble fort à celles déjà lues<sup>37</sup>.

De sorte que des critiques d'art et d'architecture, dont Robert Ayre et W. E Greening, ont décrit la production des matériaux de la céramique murale de Claude Vermette comme étant de l'artisanat, bien que les matériaux aient pu être désignés « industrial crafts ». Au regard de leurs textes, cette distinction tient à la production à grande échelle et à la mécanisation d'une partie des opérations par l'emploi d'équipement lourds : presse mécanique et four industriel. Ce qui se révèle être une production en mini série, mais où chaque carreau de même dimension diffère sensiblement par l'application gestuelle de l'émaillage, au plus près de la peinture pourrait-on dire. Seule la critique d'art Irene Kon relate la production suivante proprement industrielle, par la fabrication entièrement réalisée par l'entreprise Electro Porcelain Ltd. Au contraire d'eux, les critiques d'art Paul Gladu, René Chicoine, Rodolphe de Repentigny et Doroty Pfeiffer, en plus de journalistes de plusieurs quotidiens, ont considéré la production des matériaux par Vermette en tant qu'art. Cependant, tous l'ont promue en lui attribuant tant une valeur innovatrice qu'esthétique. En ce sens, la réception très favorable de la céramique murale

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 360-361.

<sup>37</sup> À savoir : « research to develop significant advances in the use of new clay formulae and new modules, to experiment in the use of presses which bring five tons to bear on narrow tiles only three-sixteenths of an inch thick, and to work with ovens which baked his tiles at 2 400 degrees »; dans *Ibid.*, p. 359-360.

de Claude Vermette a fait consensus à l'époque.

Par ailleurs, cette présentation des commentaires visant à examiner les rapport établis entre l'œuvre d'art créée à l'intersection de l'artisanat et de l'industrie et l'édifice moderne, fait ombrage à une plus ample compréhension du processus de production de la céramique murale de Vermette et de ses innovations. De ces propos émergent quatre temps du développement. Le premier, à partir de 1954, voit la mise en œuvre de nombreux carreaux, probablement fabriqués en atelier, mais assurément émaillés et cuits là. Le second temps, à partir 1957, voit plutôt celle de carreaux de qualité importés d'Europe puis émaillés et cuits en atelier. Le troisième, à partir de 1959, révèle un changement important puisque les carreaux sont entièrement fabriqués en atelier. Ils sont moulés à l'aide d'une presse mécanique de cinq tonnes de pression rendant les carreaux très minces, puis cuits dans un four industriel à haute température, soit 2 400 degrés, les rendant résistants. En comparaison, le tandem Claude Théberge et Marcel Gendreau cuit les carreaux de céramique de leurs murales cette année-là à 1 350 degrés, apprend-on ailleurs de Gendreau cité par Cécile Brosseau<sup>38</sup>. De plus, des briques sont aussi émaillées dans l'atelier de Vermette, en 1959. Un autre changement survient, radical celui-là et marquant un quatrième temps, à partir de 1960, avec le déplacement de la production de carreaux et de briques concaves en usine. Ces transformations au sein du processus de production de la céramique de Vermette au fil des années cinquante, tributaires d'innovations apportées à la fabrication du matériau même, sous formes de carreaux et de briques, se répercutent sur la réalisation des murales, devenues d'autant novatrices.

Enfin, la presse artistique, architecturale et journalistique a relevé des innovations liées

---

<sup>38</sup> Cécile Brosseau, « L'Escurie d'Art et son exposition à l'hôtel Reine-Élizabeth », *Le Devoir*, (date inconnue) février 1959.

aux matériaux et aux murales, traçant unanimement un portrait novateur du développement de la céramique murale par Claude Vermette. De surcroît, celle-ci a comblé un vide esthétique laissé par la céramique industrielle, considérée standardisée, de couleur uniforme et sans texture. En cela, elle a répondu tant aux attentes de critiques d'art en termes de couleur et de texture en vue d'humaniser l'édifice moderne, que celles d'architectes, selon certains auteurs. L'intégration de la céramique murale de Vermette à l'échelle architecturale, nécessitant alors la production d'une très grande quantité d'éléments, et sa réalisation à l'extérieur de l'édifice en particulier, apparaît un fait nouveau et marquant dans le discours. Cette présence extérieure de la murale en céramique a été rendue possible par le travail de Vermette sur la résistance même du matériau au climat, ce dont les commentateurs ont largement fait état. Après l'emploi d'un carreau résistant, mais européen, Vermette en a créé un très mince en développant un mélange d'argile pouvant cuire à très haute température dans un four industriel, ce qui a accru sa résistance, répondant en cela au besoin spécifique de durabilité du monde de l'architecture. À cette première innovation technique en a succédé une autre, lorsque le carreau et en plus la brique ont été fabriqués industriellement. Toutefois, cette transformation majeure du mode de production de la céramique en devenant industriel en 1960, n'a été remarqué que par une seule critique d'art. Par ailleurs, la mise en évidence de la nouvelle qualité matérielle de la céramique s'est accompagnée de celle tout aussi novatrice, selon les écrits, de sa qualité esthétique, avec sa variété de couleurs et de textures en particulier, en plus des formes, dont celle incurvée de la brique. Si la céramique murale de Claude Vermette a été de loin la plus commentée parmi celles produites à l'époque, celle de Louis Archambault a aussi comporté un caractère novateur pour la presse s'y étant intéressée en tant que production artistique.

### Le grand carreau épais de Louis Archambault

À la lecture des quelques écrits disponibles, nous avons constaté que le défi technique que s'est lancé et qu'a réussi Louis Archambault, en 1958, consiste à développer un épais carreau de céramique de plus grandes dimensions que ceux conçus jusqu'alors. Il a réalisé cette innovation à l'occasion de la conception de l'œuvre murale destinée au pavillon canadien de l'Exposition universelle, à Bruxelles, qui reliait l'extérieur et l'intérieur de l'édifice. Rappelons que le jury du concours canadien qui a choisi la proposition d'Archambault a exigé entre autres conditions, la résistance de la murale au climat belge durant une année. Un journaliste du *Maclean's Magazine*<sup>39</sup> explique que l'esquisse soumise au jury comprenait des carreaux de céramique aux dimensions inédites - des plaques ou « slabs » - qu'ils ont particulièrement appréciés, et que sa maquette ayant finalement été retenue, Archambault a dû les créer. Le journaliste considère que l'exploration sans précédent du matériau sous cet aspect par l'artiste va rien de moins qu'au-delà des créations des réputés maîtres chinois et étrusques. S'est donc posée la nécessité du développement technique du grand carreau épais de céramique en fonction de sa localisation en partie extérieure à l'édifice d'une part, et de ses qualités esthétiques proposées au commanditaire en terme de dimensions d'autre part.

Outre la contrainte du délai, la difficulté à résoudre consiste, selon le journaliste, à réduire le poids accru du carreau du fait de ses dimensions, qui risque de gauchir les montants d'aluminium conçus par Norman Slater les enserrant. Pour ce faire, Archambault développe un nouveau mélange allégé de terre résistant à la cuisson à très haute température, qui ne craque donc pas malgré la dimension des plaques. Ce qui ne s'est pas

---

<sup>39</sup> Sauf indication contraire, les informations proviennent de Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 18-21, 49-50.



fait pas sans bris, au regard des étapes de la recherche de cette nouvelle composition d'argile - « the new clay » - relatées par l'artiste, que reprend le journaliste. Au moins trois tests de cuisson sont nécessaires, chacun impliquant que les plaques de grandeur réelle aient préalablement séché trois semaines. Au premier test, des carreaux explosent sous l'effet de l'humidité. Au second, certains craquent en cuisant, les proportions du mélange étant encore inadéquates. Puis au troisième, des carreaux se déforment trop. Le journaliste relève de plus les « quatre mois d'intense labeur » investis dans cette innovation.

Dans le même sens, sa description de la suite de la production des grands et épais carreaux de céramique met aussi en valeur le travail long et ardu, voire la performance réalisée. Après le dessin au fusain et à la craie sur papier brun des motifs grandeur nature, l'esquisse sert de guide à la gravure des motifs sur les carreaux de céramique préparés. Ces opérations correspondent à celles qui semblent coutumières, à savoir : réaliser l'esquisse, tracer le dessin, poser la glaçure, cuire et laisser refroidir. L'exemple précédent de la production de Claude Vermette et celui de Marcel Gendreau décrivant les étapes de la sienne, le corroborent. Le céramiste Gendreau les relate ainsi :

une esquisse [...] est d'abord faite, puis le dessin est tracé sur des tuiles de terre cuite, puis la glaçure est posée; [elle] est composée d'oxydes produisant différentes réactions à la chaleur. Les tuiles déposées sur des plaques de carborandum sont mises au four [des] heures. Elles reposeront [des] heures avant que le four ne puisse être ouvert.<sup>40</sup>

Le journaliste ajoute qu'Archambault exécute pas moins de deux cents carreaux différents au cours de l'année 1957. Un critique du *Canadian Art* souligne, pour sa part,

---

<sup>40</sup> Le céramiste Marcel Gendreau cuit alors ses carreaux de céramique murale à 1 350 degrés durant 5 à 6 heures puis les laisse refroidir au four 12 heures, dans Cécile Brosseau, « L'Escurie d'Art et son exposition à l'hôtel Reine-Élisabeth », *Le Devoir*, (date inconnue) février 1959.

les deux années de travail requises pour la réalisation de la murale<sup>41</sup>. La part du métier dans le travail artistique apparaît donc importante pour la critique.

Le commentaire de l'artiste Jacques de Tonnancour nous apprend que ces grandes « dalles » de céramique sont épaisses d'environ deux pouces. Il les décrit selon leur position dans la murale ainsi : à l'intérieur de l'édifice, leurs motifs incisés sont colorés de « glaçures mates », tandis qu'à l'extérieur, ils comportent en relief les têtes des personnages, les seuls motifs recouverts de « glaçures satinées à teintes pâles ». Par ailleurs, de Tonnancour souligne l'hétérogénéité des catégories artistiques de ce « mur *ornemental* », qui pour lui passe harmonieusement « du pictural au sculptural » avec ses propositions successives. Les surfaces planes de céramique gravées et de feuilles d'aluminium perforées insérées entre des espaces vides à l'intérieur du pavillon se transforment dans le prolongement extérieur en bas-reliefs de céramique, aussi intercalés dans des zones vides. L'ensemble est réuni par une structure d'aluminium. Notons qu'il vante ces « inventions plastiques » ou esthétiques de la murale, mais ne dit mot de la novation technique ayant présidé à la création des grands carreaux épais de céramique<sup>42</sup>.

De sorte que la production de la murale de Louis Archambault réalisée en collaboration avec Norman Slater a été l'occasion pour Archambault de proposer un travail novateur du matériau. La considération esthétique du carreau en terme de dimensions inédites a motivé la recherche d'un nouveau mélange de terre tout à la fois léger et résistant à une haute température de cuisson. Cela a de plus répondu à l'exigence de durabilité requise par sa présence temporaire à l'extérieur du pavillon d'exposition. Remarquons qu'à

---

<sup>41</sup> J. A. Norman, « Louis Archambault », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 353.

<sup>42</sup> Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 13-14.

l'opposé de la réception contemporaine des carreaux de Claude Vermette, l'innovation en céramique réalisée par Louis Archambault au travers de son grand, épais et résistant carreau de céramique a peu retenu l'attention de la critique.

Par ailleurs, ajoutons que le discours tenu sur la pratique novatrice de la céramique de Maurice Savoie cette fois, a porté, à la différence des précédents, sur la technique de réalisation de deux œuvres murales en briques, plutôt que sur son expérimentation du matériau. Rappelons que sa murale en façade du centre récréatif M<sup>re</sup> Pigeon est appréciée pour sa technique de production innovatrice ou « inusitée » par le critique d'architecture Jacques Varry et un journaliste, étant conçue en vue d'être exécutée par un tiers : le maçon. Relevons aussi que le croquis de la murale du futur centre récréatif Saint-Charles publié dans *La Presse* et commenté par un journaliste, montre qu'elle couvre de motifs de briques les quatre faces du centre. Ce pourquoi il qualifie la murale à venir d'« unique en son genre ». Il signale d'ailleurs que : « des innovations seront apportées dans [...] la décoration [du] centre récréatif<sup>43</sup> ». Il mentionne de plus que le mur situé à l'arrière des tremplins de la piscine intérieure est prévu en « blocs de béton imprimés »<sup>44</sup>, mais n'explique pas la novation impliquée par cet estampage des blocs de béton, non plus que celui d'une partie des briques en façade<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Dollard Morin, « Le nouveau centre St-Charles », *La Presse*, 19 novembre 1960.

<sup>44</sup> Dans l'ordre : Jacques Varry, « Centre M<sup>re</sup> Pigeon, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 172 (août), 1960, p. 39; « Centre Monseigneur Pigeon », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 2 (novembre-décembre), 1960, p. 9; et Dollard Morin, « Le nouveau centre St-Charles », *La Presse*, 19 novembre 1960.

<sup>45</sup> Voir Danielle Doucet, « 2.2 Les œuvres murales de Maurice Savoie au centre récréatif Saint-Charles (1962) », dans « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 104-137, et « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis : Les œuvres murales non commémoratives », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 2, 1998, p. 61-63, figs. 16 et 17 en p. 55-56.

La production innovatrice de la céramique de Louis Archambault et de Claude Vermette a valu aux artistes de même qu'à leurs nouveaux matériaux d'être reconnus par la presse comme ayant enrichi de manière significative la culture canadienne.

### **La valeur nationale canadienne**

Nous avons en effet remarqué que des acteurs de la presse artistique, architecturale et journalistique montréalaise et canadienne ont à l'occasion attribué une valeur nationale canadienne au développement novateur du matériau de la céramique murale de Louis Archambault et de Claude Vermette. À propos de la production de ce dernier, le critique d'art Robert Ayre met en évidence l'origine canadienne de l'argile employée par l'artiste, lors de l'expérimentation de ses nouveaux carreaux de céramique émaillée. Selon lui, ils changent la face de l'architecture canadienne. Le critique d'art René Chicoine, pour sa part, relève la résistance « à la rigueur du climat canadien » de ces carreaux, une caractéristique que des journalistes considèrent aussi innovatrice dans le cas des nouvelles briques émaillées et concaves. Ceux-ci insistent de plus sur la valeur nationale de ces briques, étant « un produit d'origine canadienne » et « de nouvelles briques de céramique de fabrication entièrement canadienne et résultant de nombreux mois de recherche<sup>46</sup> ». En plus de la résistance du matériau, la critique d'art Irene Kon met en valeur la théorisation de la couleur liée à la lumière canadienne par Claude Vermette comme suit : « he not only made important technical advances but further developed theories of colour in relation to Canadian light and climate<sup>47</sup> ». Pour elle, cela participe

---

<sup>46</sup> « Claude Vermette : Marier l'art et l'architecture », *La Presse*, 28 octobre 1960; et « Une nouvelle réalisation de Claude Vermette », *Le Devoir*, (date inconnue) octobre 1960.

<sup>47</sup> Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 360.



de la conception de Vermette du développement culturel canadien.

Par ailleurs, les journalistes soulignent la visibilité internationale de l'art canadien que les nouvelles briques de l'artiste suscitent, ajoutant qu'elles ont été accueillies « avec enthousiasme aux États-Unis » lors de leur exposition<sup>48</sup>. Ce que reprend un critique du *Canadian Art*, qui écrit que les carreaux, les briques et les murales de Vermette représentent « a contribution to Canadian craftsmanship at the international level<sup>49</sup> ».

Dans le cas de l'œuvre murale en céramique *Canada d'un océan à l'autre* de Louis Archambault et Norman Slater créée en fonction du pavillon canadien à l'Exposition universelle, à Bruxelles, une valeur nationale canadienne lui est également dévolue par un journaliste du *Maclean's Magazine*. Celui-ci loue en ce sens sa novation alliant art et technique, ainsi que sa concordance avec le thème de l'exposition, le progrès scientifique, économique, social et artistique moderne<sup>50</sup>, ainsi :

'The Wall' [is] certainly the largest work of its kind ever produced in Canada, or anywhere else for that matter. Its ingenious matching of terra cotta [...] to anodized aluminum, representing the ideal marriage of art and engineering, seems peculiarly apt for a New World exhibit in this Old World capital.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Dans l'ordre : Robert Ayre, « Claude Vermette's New Tiles », *The Star*, 21 février 1959; René Chicoine, « La 'fresque' contemporaine », *Le Devoir*, 25 février 1959; Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 360; « Claude Vermette : Marier l'art et l'architecture », *La Presse*, 28 octobre 1960; et « Une nouvelle réalisation de Claude Vermette », *Le Devoir*, (date inconnue) octobre 1960.

<sup>49</sup> « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 132.

<sup>50</sup> Robert Ayre, « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract », *The Star*, 8 septembre 1956.

<sup>51</sup> Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 19.

Il évoque de plus la visibilité internationale opportune de l'art canadien ainsi : « The Wall will be seen and judged by a goodly portion of the fair's expected thirty million visitors, probably the largest audience ever to view any Canadian art work<sup>52</sup> ».

En somme, certains critiques d'art et journalistes ont reçu le développement de la céramique par Louis Archambault et Claude Vermette à l'aune de l'expérimentation en valorisant le caractère canadien de leur production; celle de Vermette surtout pour sa mise en œuvre de l'argile canadienne, adaptant sa résistance au climat canadien et son esthétique à sa lumière. Ils ont de plus mis de l'avant la visibilité internationale de leur art lors d'expositions internationales, le décrétant de l'art canadien. Ce qui accroissait d'autant sa valeur tant canadienne qu'internationale.

Enfin, l'expérimentation de la céramique par Claude Vermette et Louis Archambault a fait consensus dans le monde de l'art public montréalais, voire canadien. Celle de Vermette en particulier a correspondu à son horizon d'attente social. Car elle a répondu à ses attentes en termes de couleur, de texture et de durabilité du matériau, surtout à l'extérieur, en le diversifiant, créant un carreau et une brique plate ou concave émaillés. Leurs qualités esthétiques ont été privilégiées à celles du matériau industriel standard, et ce, tant avant qu'au moment où Vermette les faisait aussi usiner. Sa céramique murale est devenue une proposition artistique valable, car durable et intégrant la couleur tant souhaitée à l'édifice moderne.

Cette analyse du discours témoigne de plus du fait que Claude Vermette et Louis Archambault ont innové chacun à leur manière en s'appuyant sur leur expertise de la céramique, conservant une part des activités traditionnelles et en modifiant d'autres, tel

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

l'usage d'équipements industriels en atelier par Vermette. Celui-ci est d'ailleurs demeuré le créateur des effets esthétiques au travers du choix de la couleur, de la texture et de la forme du matériau, bien qu'il en ait finalement délégué la production à l'industrie. Ce qui correspond à l'analyse du sociologue Howard Becker, qui soutient que l'artiste maintient une bonne part de ses activités conventionnelles lorsqu'il induit tant une *innovation* qu'un simple *glissement*. Par ailleurs, la novation en mosaïque murale a aussi été au rendez-vous de l'architecture moderne, dans une mesure autre toutefois.

### **7.1.2 La mosaïque murale au développement novateur**

La mosaïque murale a suscité moins de commentaires que la céramique murale dans les années cinquante, mais des acteurs des mondes de l'art et de l'architecture ont témoigné de sa pratique en partie redéfinie par la novation artistique et technique, en particulier dans le cas des mosaïques murales des artistes Albert Dumouchel, Joseph Iliu, Alfred Pellan et Adrien Vilandré. Leur mise en œuvre de la mosaïque a été considérée appropriée au bâti en raison de trois facteurs principaux : la durabilité du matériau, avec sa résistance au climat surtout et sa permanence à l'intérieur; la diversification des matières et des dimensions aux effets esthétiques jugés intéressants; et le développement d'une technique inédite de fixation de ces matières. Par ailleurs, d'autres mosaïques murales ont été signalées, tel les six panneaux en mosaïque de céramique de Mario Merola réalisés à l'extérieur du centre commercial Maisonneuve et ses mosaïques de verre à l'intérieur du restaurant Cosy et de l'immeuble de l'entreprise Air Liquide, pointée celle-ci pour ses couleurs variées. En plus, il y a eu la mosaïque intérieure de Louis et Jeanne Auclair au Grand Séminaire de Montréal, relevée pour le patient labueur

exigé par l'assemblage « des milliers de petits carreaux de verre » la composant<sup>53</sup>.

Une première innovation mise en valeur dès 1954 est la présence même de la mosaïque murale à l'extérieur d'un édifice et surtout sa résistance au climat. En effet, un journaliste louange pour cela la murale d'Albert Dumouchel située en façade du centre médical Brassard, à Valleyfield. Selon lui, elle est : « la première mosaïque réalisée au pays qui soit complètement exposée à la rigueur du climat<sup>54</sup> ». Cette mosaïque italienne provient de l'entreprise milanaise Ceramica Joo. Cet intérêt pour un matériau résistant qui en permet l'intégration à l'extérieur s'avère d'actualité, comme on l'a vu avec la céramique.

De même, les murales extérieures créées en mosaïque par Joseph Iliu, en 1955, trouvent un écho favorable chez le critique d'art Paul Gladu pour leur durabilité. Un journaliste s'intéressant à celle en façade d'un supermarché Steinberg (coin Saint-Laurent et Crémazie) retient des propos d'Iliu qu'elle est alors la plus grande mosaïque extérieure au Canada. Il le cite mettant en valeur son aspect novateur ainsi : « 'it was an experiment' ». Un autre journaliste nous apprend qu'Iliu entretient des liens étroits avec le détaillant de matériaux World Mosaic dès ce moment<sup>55</sup>. Ce qui se révèle instructif, puisque la qualité de durabilité recherchée de la mosaïque, en plus de celle esthétique, se trouvent précisément promues dans la publicité de cette entreprise World Mosaic, en 1955 dans

---

<sup>53</sup> « Le jeune peintre-muraliste montréalais Mario Merola... », *Légende de figure*, *La Presse*, 22 août 1959; « L'immeuble de l'Air Liquide, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 175 (novembre), 1960, p. 56, [Reuben Fisher, architecte]; et « Comme lorsqu'il s'agit d'un casse-tête... », *Légende de figure*, *Le Petit Journal*, (date inconnue) 1959.

<sup>54</sup> « Du nouveau et du beau à Valleyfield », *La Gazette* (Huntingdon), 29 avril 1954.

<sup>55</sup> Dans l'ordre : Paul Gladu, « Quelques notes sur l'art : Robert LaPalme, Josif Iliu, Alfred Pellán, L'actuelle, Au musée des Beaux-Arts », *Notre Temps*, 31 décembre 1955; Joseph Iliu cité dans « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955; et « Exterior Mosaic Mural First in Canada », *Supermarket News*, 16 mai 1955.



la revue architecturale *ABC*, où figure d'ailleurs cette murale d'Iliu. S'affichant en tant que détaillant de « matériaux d'art et de bâtiment », dont la mosaïque de céramique Joo-World Mosaic, l'entreprise valorise son usage extérieur comme suit : « Pour *décorations murales*, façades, devanture de magasins, [...] d'une grande élégance et d'une beauté durable.<sup>56</sup> » (fig. B.66). En 1959, Iliu affirme d'ailleurs qu'il a choisi pour cette œuvre « une petite tuile industrielle de fabrication italienne, résistante aux intempéries et ne requérant pas d'entretien<sup>57</sup> ». Il signale alors que cette condition de durabilité est primordiale dans sa pratique récente et qu'il emploie à cet effet « une matière solide et durable » en fonction d'« un climat déterminé » dans ses murales. Il écrit : « j'ai donné la même attention aux matériaux employés [qu'aux formes et couleurs], à leur durabilité - qui est une condition aussi importante que la création artistique même.<sup>58</sup> »

Par ailleurs, notons que le critique d'art René Chicoine présente la murale en mosaïque *Le temps*, conçue par Alfred Pellan et exécutée par Joseph Iliu dans le hall de l'immeuble de bureaux City Center, en évoquant aussi la pertinence du caractère permanent de ce matériau, à l'intérieur cette fois<sup>59</sup>.

Une seconde innovation apportée au médium de la mosaïque a été soulignée par la presse. Il s'agit de la diversification de ses matériaux et de leurs dimensions, ce dont

---

<sup>56</sup> World Mosaic Co, « Mosaïque céramique 'Joo-World Mosaic'... », Publicité, World Mosaic Co., 178 rue Jean-Talon Est, Montréal, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 60.

<sup>57</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 57.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>59</sup> René Chicoine, « At the corner of Mayor street and City Counsellors street, a new building has just been erected bearing the name City Centre », *Le Devoir*, 25 mai 1957.

témoignent les murales de Joseph Iliu et d'Adrien Vilandré réalisées en 1957 et 1958. Afin de comprendre ces transformations, voyons d'abord les informations fournies dans des commentaires portant sur la technique de Joseph Iliu auparavant. En 1955, le critique d'art Rodolphe de Repentigny mentionne que ses carrés de mosaïque italienne sont en céramique glacée de trois quarts de pouce carrés. Leur pose, qui prend quelques jours, est pour lui une technique « millénaire » : les petits carrés sont insérés dans un ciment très fort au mur<sup>60</sup>. Mais en 1958, la volonté de modifier le travail du médium apparaît dans le discours de l'artiste Iliu. Ses propos au sujet de cette pratique « ancienne » se révèlent sans équivoque. Il écrit : « Elle s'est prolongée jusqu'à nos jours, entachée d'un pompiérisme de plus en plus croissant. On assiste en ce moment à une libération de cette technique, dont on peut attendre de plus en plus.<sup>61</sup> » Pour ce faire, Iliu propose de la « renouveler » et de la « perfectionner » en usant d'une variété de matières : pierre, émail, vitre, bois, *etc.*, et en « changeant » la dimension des pièces, leur profondeur d'incrustation et l'épaisseur de plâtre ou de ciment<sup>62</sup>. Un commentateur architectural décrit d'ailleurs la murale réalisée à l'intérieur du nouvel édifice de l'entreprise de matériau World Mosaic en attestant de cette nouvelle diversité ainsi : « en relief et de teintes variées, [elle] se compose de cailloux de marbre, de verre coloré, de céramique, et produit un effet des plus agréables<sup>63</sup> » (fig. B.67).

Cet aspect de la transformation de la mosaïque se retrouve aussi formulé par l'artiste

---

<sup>60</sup> Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955.

<sup>61</sup> Joseph Iliu, « Mosaïque », *Vie des Arts*, n° 13 (Noël), 1958, p. 48.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

<sup>63</sup> « L'atelier de céramique World Mosaic, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 145 (mai), 1958, p. 45, figure p. 46 [Harry Stilman, architecte]. Voir aussi Joseph Iliu, « Mosaïque », *Vie des Arts*, n° 13 (Noël), 1958, p. 49, et « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 58.

Adrien Vilandré, cité par un critique d'*ABC*, en 1957. L'artiste valorise d'ailleurs plus largement l'innovation, déclarant désire : «  tonner surtout par l'exécution [d'autant qu'il] y a constamment de nouveaux matériaux ou de nouvelles façons de travailler d'anciens matériaux pour me porter à des expériences'<sup>64</sup> ».   propos du matériel, Vilandré privilégie la mosaïque de cailloux plutôt que celle italienne, pour lui plus traditionnelle. Sa mosaïque murale de cailloux ex cuted dans le hall de l'usine Canadian Technical Tape,   Saint-Laurent, se compose de divers minéraux, dont des morceaux de charbon et des cristaux de carbure de silice (fig. B.68). Pour l'artiste, ils symbolisent virtuellement «  les ressources naturelles [en] une carte tactile du Canada'<sup>65</sup> ». Ce qui rejaillit sur la murale, porteuse du coup d'une valeur nationale canadienne. Le commentateur affirme qu'elle s'inspire de la mosaïque de cailloux mexicaine, à la grande différence toutefois, que Vilandré en modifie la technique de fixation des pièces<sup>66</sup>.

Ainsi, une troisième innovation a radicalement transformé la pratique du médium lorsque Vilandré a employé une « résine plastique » pour coller les morceaux de sa murale intérieure, précisons-le, étant le premier à le faire, selon lui. Cela a impliqué la fabrication d'un nouvel équipement : « un malaxeur spécial ». Vilandré fait valoir trois avantages à l'usage de ce nouvel adhésif : sa stabilité accrue, son coût moindre et son bel effet esthétique. Il vante ainsi sa technique :

 les cailloux des murales ex cutedes [au Mexique] sont imbriqués dans le mortier par des p ons [...] et ensuite appliqués par petits panneaux. Dans la murale de Canadian Technical Tape, les cailloux sont fixés dans une résine plastique, matériel peut-être le plus stable au monde qui ait été développé en laboratoire.

---

<sup>64</sup> Adrien Vilandré cité dans Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n  136 (août), 1957, p. 50.

<sup>65</sup> Adrien Vilandré cité dans *Ibid.*, p. 51.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 50.

Mon œuvre terminée me semble plus luxueuse et plus propre même si le prix en est dix fois moins élevé.<sup>67</sup>

Vilandré n'est pas seul à explorer la technique à l'époque. Joseph Iliu se préoccupe aussi de la manière de fixer au mur les matériaux variés, les y collant en relief dans son cas. Un journaliste de *La Presse* décrit sa technique en 1958, qui est cependant appliquée à une murale intérieure intégrée à l'hôtel torontois Royal York. Elle se compose des matériaux suivants, selon Iliu : cailloux de marbre, pièces de céramique et de marbre, émaux vénitiens<sup>68</sup>. Cet écrit journalistique permet de constater l'existence d'un contexte à la recherche contemporaine sur l'adhésif portée par la murale de Vilandré. Lisons-le :

une technique nouvelle dont M. Iliu est le créateur. Au lieu de sceller les pièces de couleur sur un même plan pour leur donner une surface unie, M. Iliu, à l'aide d'un puissant adhésif, les colle sur le mur de manière à ce que leurs différentes épaisseurs produisent un saisissant effet de relief.<sup>69</sup>

Par ailleurs, la pratique du médium décrite par le réputé muraliste canadien B. C. Binning, en 1958 dans la revue *Canadian Art*, fait état de son processus encore traditionnel de pose des pièces de mosaïque de verre de Murano (près de Venise) et de marbre de Florence dans du ciment. Il signale d'ailleurs la variété des matériaux italiens disponibles. Ajoutons que pour Binning, la mosaïque constitue une pratique autonome, différant en cela d'une peinture transposée dans ce matériau, dont son caractère permanent et ses effets colorés, merveilleusement magiques selon lui, en font alors un

---

<sup>67</sup> Adrien Vilandré cité dans *Ibid.*

<sup>68</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 58.

<sup>69</sup> « Mosaïque de Joseph Iliu », *La Presse*, 8 décembre 1958.



médium en train d'être « re-discovered for our new architecture »<sup>70</sup>.

De sorte que l'expérimentation par Adrien Vilandré et Joseph Iliu de la mosaïque fixée au moyen d'un adhésif synthétique apparaît effectivement novatrice. Quant à leur choix de varier les matériaux, dont celui paradoxal du matériau naturel (le caillou), ils le considèrent aussi innovant. Comme quoi leur innovation s'appuie sur une pratique établie qu'elle ne redéfinit qu'en partie.

Enfin, le discours des artistes Joseph Iliu et Adrien Vilandré et la réception critique de leurs mosaïques murales, en plus de celles d'Albert Dumouchel et d'Alfred Pellan, a mis en valeur les nouvelles possibilités technique et esthétique de la mosaïque, qui en ont fait un médium pertinent au regard des nouveaux besoins de l'édifice moderne identifiés par le monde de l'art public montréalais. Du côté de la technique, retenons des écrits la durabilité accrue du matériau à l'extérieur et l'usage d'un nouvel adhésif à l'intérieur, et du côté esthétique, notons-y la grande diversité des effets colorés et texturés relevée. Outre la mosaïque et la céramique, le vitrail a aussi fait l'objet d'exploration, retenant alors l'attention pour les nouvelles alternatives qu'il offrait à l'architecture moderne.

### 7.1.3 Le vitrail au développement novateur

Le vitrail moderne ou renouvelé a grandement été apprécié dans des écrits au cours des années cinquante pour son apport de couleur et de clarté à l'architecture moderne et pour sa durabilité. Les critiques d'art ont considéré que les vitraux participaient pleinement

---

<sup>70</sup> Bertram Charles [B. C.] Binning, « Mosaics: Vancouver to Venice and Return », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 252-257. Notons que le processus de production de deux mosaïques murales est amplement détaillé par Binning dans ce texte.

du courant muraliste, étant « des murs en verre » ou des « glass murals », comme l'écrivent Rodolphe de Repentigny et Robert Ayre, à l'instar de leurs pairs internationaux<sup>71</sup>. De nombreux commentaires témoignent de cet intérêt porté au vitrail et à son développement par la presse montréalaise. Si les critiques d'art et les journalistes ont peu retenu de verrières exécutées de manière traditionnelle en verre, comme celles de Del Brousseau ou de Guido Nincheri, ils ont au contraire privilégié celles toujours en verre mais aux aspects plus modernes ou novateurs de Vincent Poggi, d'André Rault et d'Eric Wesselow, celui-ci collaborant avec Art Kaleïray à la recherche d'une résine collant le verre. Certains acteurs se sont enthousiasmés pour les verrières en fibre de verre, un matériau synthétique cette-fois, réalisées par Jean-Paul Mousseau, nommées entre autres « vitraux de plastiques ». Les écrits font donc état du renouvellement de la technique, dont celui majeur par Wesselow et radical par Mousseau, et de la mise en œuvre de nouveaux matériaux synthétiques dans la pratique du médium. Ce qui a eu pour effet déterminant de rendre le vitrail coloré plus lumineux, éclairant d'autant mieux l'intérieur de l'édifice moderne, dont la conception appelait précisément ce nouveau rapport à la lumière naturelle. Mais avant, la critique avait dressé un portrait favorable de la pratique française novatrice, la proposant en modèle au monde de l'art public montréalais.

### **Le renouveau du vitrail et les modèles français**

Entre 1954 et 1956, la question du renouveau du vitrail en France a fait l'objet de commentaires dans la presse, où apparaît clairement la volonté de promouvoir pareille

---

<sup>71</sup> Rodolphe de Repentigny, « Unité de la peinture et de l'architecture, l'œuvre d'A. Girard », *La Presse*, 27 mai 1955; et Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 100, et « Originality and Excitement In Wesselow's 'Kaleiray' », *The Star*, 24 décembre 1960. Voir Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architecture*, New York, Reinhold, 1952; et Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, New York, Reinhold, 1956.

transformation dans la production montréalaise. En ce sens, les vitraux de l'église Saint-Arsène, à Montréal, exécutés par le verrier français Max Ingrand - un tenant de « la renaissance de l'art du vitrail » français - sont célébrés par un journaliste, en 1955. Le critique d'art Paul Gladu accueille de même ces « panneaux de clarté » d'Ingrand pour leur apport plus coloré et lumineux, sans toutefois les considérer novateurs. L'année précédente, le critique Jean-René Ostiguy avait d'ailleurs vanté les vitraux d'Ingrand présentés à l'Exposition française tenue au Palais du Commerce, à Montréal, qui « éblouissent » écrit-il. Dans son texte, Ostiguy met aussi plus largement en valeur l'art sacré moderne adopté dans la décoration d'églises modernes françaises<sup>72</sup>.

La valorisation du renouvellement du vitrail se fait plus explicite encore dans les écrits des critiques d'art Rodolphe de Repentigny et Paul Gladu décrivant la pratique de deux autres verriers français : André Girard et Gabriel Loire, celui-ci étant alors sujet de conférences à Montréal et celui-là y étant de passage. Pour de Repentigny, le développement d'une nouvelle « peinture extrêmement colorée » par André Girard et son application à des verrières religieuses étasuniennes entre autres, contribuent aux « recherches sur de nouveaux moyens pour allier le verre et la peinture<sup>73</sup> ». La peinture sur verre de Girard se révèle de surcroît visible à l'extérieur, selon le texte suivant du critique :

Ce travail de peinture sur verre conduit [...] à une conception toute nouvelle de la peinture, étant donné que la lumière doit être utilisée par l'artiste comme un de ses éléments plastiques. [...] si la lumière permet de voir l'œuvre par transparence à l'intérieur, ce n'est que par la force de son coloris qu'elle se manifestera à l'extérieur pour ainsi *satisfaire les exigences d'une architecture*

---

<sup>72</sup> Dans l'ordre : Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955; Paul Gladu, « À propos de Max Ingrand : Fenêtres sur l'infini », *Notre Temps*, 17 décembre 1955; et Jean-René Ostiguy, « La France à Montréal : art sacré et tapisserie », *Le Devoir*, 23 septembre 1954.

<sup>73</sup> Rodolphe de Repentigny, « Unité de la peinture et de l'architecture, l'œuvre d'A. Girard », *La Presse*, 27 mai 1955.



*véritablement polychrome.*<sup>74</sup>

Pour lui, le renouveau du médium participe d'« un effort de plus vers *l'architecture polychrome* ». Il souhaite en ce sens une telle verrière de Girard en sol « canadien ». Nous n'en connaissons pas en sol montréalais.

Paul Gladu, quant à lui, s'intéresse plutôt au verre même, celui plus épais de la dalle de verre, et à sa technique particulièrement bien adaptée à l'architecture moderne, mise en œuvre dans les vitraux européens de Gabriel Loire, de Chartres. L'appel du critique lancé en faveur de cette technique de la « dalle de verre et ciment » mérite l'attention. Il signale qu'elle s'élabore depuis vingt ans en France, mais la qualifie tout de même d'« innovation », de « nouvelle technique » originale, voire « révolutionnaire »<sup>75</sup>. Il la décrit ainsi:

L'artiste exécute d'abord un carton [...]. Le calibrage vient ensuite, au cours duquel la forme de chaque pièce est découpée dans un papier fort. La grille ainsi obtenue servira à la préparation des armatures et au coulage. Alors des fragments de verre sont taillés de façon à correspondre à toutes les surfaces de couleur qui composent le dessin d'ensemble. Un fil métallique fera le tour de tous ces éléments et constituera l'armature secrète du panneau final. [...] la dernière opération consiste à couler du ciment liquide jusqu'au niveau du verre et à noyer ainsi la dite armature à l'intérieur d'un réseau en béton.<sup>76</sup>

Ce qui permet de produire d'« immenses » vitraux composés de ces panneaux. Il mentionne aussi que la taille du verre épais à l'aide d'une marteline donne à la pièce la qualité du prisme, créant « de somptueux parcours à la lumière ». Car traversant la couleur intense et pure du verre, elle se diffracte vastement. L'intérêt contemporain pour

---

<sup>74</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>75</sup> Paul Gladu, « Les vitraux de Gabriel Loire », *Notre Temps*, 22 octobre 1956, et « Les travaux de Micheline Beauchemin : Des tapisseries via les tapis crochetés », *Le Petit Journal*, 26 mai 1957.

<sup>76</sup> Paul Gladu, « Les vitraux de Gabriel Loire », *Notre Temps*, 22 octobre 1956.



la couleur vive se double dans cette technique de vitrail de celui tout aussi contemporain pour la durabilité du matériau. Gladu poursuit en ce sens :

j'insisterai sur la qualité essentielle de cette technique si analogue à celle de nos constructeurs contemporains. C'est la solidité. Le verre employé ayant un pouce d'épaisseur et [...] son support étant si ferme, le panneau définitif devient un élément presque indestructible.<sup>77</sup>

Constatant la désuétude de la pratique du vitrail à Montréal, alors que l'« architecture [est] terriblement changeante », Gladu prône son renouveau par la technique de la dalle de verre dans le béton, étant « une nouveauté pour [le] vocabulaire architectonique<sup>78</sup> ». À notre connaissance, Loire réalisera des vitraux comme le souhaite Gladu, mais après la période, en 1963 et 1964 assurément, dans des églises à Montréal et à Saint-Jean<sup>79</sup>.

La transformation très attendue du vitrail par la critique s'est toutefois opérée progressivement au regard du discours de réception. Elle y est marquée par l'emploi de matériaux connus mais travaillés différemment et surtout par l'introduction de nouveaux matériaux synthétiques, entraînant la modification de procédés techniques. Examinons d'abord les changements survenus dans la production du vitrail en verre.

### **Le vitrail en verre : la tradition et l'innovation**

Nous avons observé que le discours tenu sur le vitrail en verre réalisé de manière

---

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Gabriel Loire a réalisé les vitraux des églises Saint-Antonin (1963) et Saint-Jean-Baptiste-Marie-Vianney (1964) à Montréal, et ceux de l'église Saint-Gérard-Majella (1963) à Saint-Jean.

traditionnelle, dite millénaire, n'a été portée que par de rares voix appuyant entre autres la production du verrier Del Brousseau. Plusieurs autres ont plutôt soutenu les modifications survenues au fil de la décennie dans la pratique moderne ou novatrice des verriers Vincent Poggi, André Rault et Eric Wesselow collaborant avec Art Kaleïray. Analysons d'abord ce qui a été écrit sur la pratique traditionnelle du vitrail à Montréal.

### *Le vitrail traditionnel*

De rares commentateurs, tel Guy Lemay et Pierre Saucier de *La Patrie*, ont rendu compte des différentes étapes de la production et des matériaux du vitrail traditionnel durant la période. Ils ont discuté respectivement de la production des verriers Guido Nincheri et Del Brousseau<sup>80</sup>. Retenons le texte exemplaire de Saucier, publié en 1955, sur le vitrail de Brousseau créé suivant « des traditions millénaires », sous les modèles « des verriers phéniciens et des artistes chartrains », témoignant d'« un art qui se perd ».

Saucier décrit le processus de production en cours du vitrail destiné à l'église Saint-Jean-Gualbert, à Laval-sur-le-Lac. Il explique qu'une esquisse sur papier est réalisée et qu'une fois le projet adopté, le sujet est dessiné en couleur, grandeur nature, sur un carton. Ce dernier sert ensuite de gabarit à la coupe du verre. Les morceaux de verre coloré coupés sont alors assemblés sur un vaste panneau de verre, puis recouverts d'une couche de grisaille appliquée à l'aide de brosses et de pinceaux, créant la représentation et son modelé selon les moindres traits du dessin, tout en favorisant « le passage et la bonne

---

<sup>80</sup> Guy Lemay, « L'art du vitrail, de l'antiquité à nos jours », *La Patrie*, 22 avril 1951, p. 80, 120; et Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 76, 94. Voir aussi le texte sur Guido Nincheri daté de 1948 écrit par Fergus Cronin, « Storied Windows, Richly Dight », *The Montreal Daily Star*, 20 novembre 1948, p. 21.

distribution de la lumière ». Après, ces morceaux de verre sont soumis à plusieurs cuissons puis mis en plomb. Le critique relève de plus les deux à trois semaines requises pour créer une verrière de dimension moyenne et le coût élevé : 2 000 \$ pour un vitrail de « sept pieds et demi par vingt-huit pouces ». Le critique fait d'ailleurs valoir l'unicité d'un tel vitrail, qui « *n'est pas un travail de série* » mais un art raffiné, nuancé et « une activité de luxe »<sup>81</sup>. Cela correspond à la pratique traditionnelle du vitrail.

Outre la grisaille et la baguette de plomb en forme de H, Saucier s'attarde à un autre matériau : le verre; ceux « importés d'Europe ou des États-Unis » qu'emploie le verrier Brousseau, à savoir : « des verres antiques, accidentés de bulles et de grains, du verre 'cathédrale' de grain uniforme, du verre opalescent, ou semi transparent, ou bien des verres à teintes multiples de trois jusqu'à huit couleurs<sup>82</sup> ». Ce qui diffère toutefois du vitrail européen traditionnel noté par Saucier, où le verre antique soufflé artisanalement le compose entièrement. Il fait plutôt état, sans le mentionner, de l'usage d'une part, d'un verre laminé industriellement : le verre 'cathédrale', et d'autre part, d'un verre créé au XIX<sup>e</sup> siècle et popularisé par Émile Gallé en France et Louis Comfort Tiffany aux États-Unis : le verre opalescent. Cette utilisation combinée du verre artisanal et industriel par Brousseau relève de pratiques européenne, américaine et montréalaise anciennes certes, étant liées aux courants Art nouveau et *Arts and crafts*, mais pas millénaires<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Nous soulignons. Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 94.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Claude Bettinger, *Le vitrail*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1979, p. 29, 33; Nina Gray, « La palette de verres de Tiffany », dans *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Luxembourg, 16 sept. 2009 au 17 janvier 2010; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 11 février au 2 mai 2010; Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 28 mai au 15 août 2010), sous la dir. de Rosalind M. Pepall, Montréal-Paris, Musée des beaux-arts de Montréal-Skira Flammarion, 2009, p. 106; et Louise Giroux, « Le vitrail dans l'architecture domestique à Montréal, 1880-1930 »,

De sorte que la technique de production du vitrail par Del Brousseau s'avère traditionnelle, bien que la mise en œuvre de verres usinés et artisanaux d'usage relativement récent - les verres cathédrale et opalescent -, sans être novatrice, nuance cette représentation du vitrail véhiculée par le critique Pierre Saucier. Les informations fournies sur la pratique de Brousseau nous permettent de mesurer la modernité et la novation relevées par la presse dans celle d'autres artistes.

### *Le vitrail moderne et novateur*

À partir de 1956, des critiques d'art et des journalistes ont identifié et valorisé des innovations présentes cette fois dans des vitraux réalisés par trois verriers, dont le premier est Vincent Poggi. Un journaliste affirme en effet que le vitrail de Poggi créé dans le hall d'entrée de la nouvelle aile de la Maison provinciale des Frères de l'Instruction Chrétienne, à La Prairie, témoigne d'« un art en pleine renaissance » dans la région montréalaise. Pour lui, ce vitrail de Poggi exécuté en neuf mois est « le plus vaste » au pays avec ses 360 pieds carrés. Et surtout, il met l'accent sur la « clarté » et la « luminosité » de sa couleur, écrivant à cet égard que : « l'absence de grisaille donne pleine valeur à la vitre<sup>84</sup> ». Notons que l'illustration du vitrail atteste de l'absence de modelé, mais que demeurent toutefois quelques traits en grisaille esquissant le visage et les mains des personnages. Ce qui correspond à l'esthétique figurative moderne. Cette valorisation du potentiel coloré du verre participe de la renaissance du vitrail soulignée par l'auteur. Cependant, sa mention de l'emploi du verre soufflé, « le procédé en honneur

---

mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985, p. 124-125.

<sup>84</sup> « Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique », Légende de figure, *La Presse*, 23 août 1956.



au 13<sup>e</sup> siècle », en plus de celle par un autre journaliste de la technique de la mise en plomb, révèlent une pratique encore traditionnelle par ces aspects, bien que moderne par ailleurs<sup>85</sup>. Cela rend compte de la limite de la novation appliquée au vitrail par Vincent Poggi, qui transforme la pratique traditionnelle en restreignant la grisaille au profit de la couleur pure du verre, mais en conserve une grande part. Ajoutons que l'artiste et verrier Marius Plamondon fait de même à l'époque<sup>86</sup>.

La seconde pratique novatrice du vitrail retenue par un journaliste est celle du français André Rault, de Rennes, en 1957. Il commente alors ses vitraux exécutés à l'église montréalaise Notre-Dame-de-la-Salette. Le journaliste fait valoir leur caractère novateur et « très exclusif » sous deux aspects. Le premier est l'utilisation de la dalle de verre en plaque d'une épaisseur d'un pouce, dont « le procédé de coulage » de la dalle a été inventé par Rault, selon lui. Il ajoute que la technique de sa taille à facettes permet « un effet de prisme », qui dirige plus largement les faisceaux de lumière colorée selon l'angle des facettes. Il mentionne aussi que les vitraux totalisent pas moins de 22 à 23 000 pièces de « verre à facettes ». Le second aspect ou « découverte » réside paradoxalement dans le sertissage des pièces de verre dans le « plomb », à l'instar du vitrail « ordinaire ». Car, rapporte-t-il, « pour lier les blocs de verre, on a d'habitude recours au ciment, ce qui enlève, selon M. Rault, l'effet obtenu au moyen du sertis de plomb<sup>87</sup> ». Le verrier et le journaliste considèrent donc la technique traditionnelle du verre serti dans la baguette de plomb plus novatrice que celle dans le ciment lorsqu'appliquée à la dalle de verre. Cette

---

<sup>85</sup> « Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique », *Légende de figure, La Presse*, 23 août 1956; et « À l'Institut Cardinal-Léger », *Légende de figure, La Presse*, 11 janvier 1958.

<sup>86</sup> Ginette Laroche, « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 24.

<sup>87</sup> « Vitraux installés à l'église Notre-Dame-de-la-Salette », *La Presse*, 2 février 1957.

dernière technique est pourtant plus récente et de surcroît inédite à Montréal, à notre connaissance. L'emploi de la dalle de verre, lui, concorde avec l'intérêt manifesté à l'époque pour la couleur et la lumière accrues.

La troisième pratique du vitrail mise de l'avant pour sa très grande novation par des critiques d'art cette fois, révèle ce même intérêt pour la couleur, en plus de celui pour la durabilité, qui trouve cependant une solution fort différente dans la pratique du vitrail d'Eric Wesselow collaborant avec l'atelier Art Kaleïray, en 1960. Les commentaires de Robert Ayre et de Dorothy Pfeiffer nous apprennent que Wesselow abandonne alors la technique du sertissage du verre dans la baguette de plomb, qui assombrit la composition de traits noirs, au profit du collage du verre à l'aide d'une résine transparente développée expressément à cette fin par les chimistes de l'atelier Art Kaleïray. Leurs écrits approuvateurs portant sur les verrières de Wesselow, en plus de celles d'Antoine Dumas, intégrées à l'intérieur de l'aéroport international de Montréal, mettent en évidence leur caractère novateur et original. Pour Ayre, c'est rien de moins que : « the newest thing in town ». Il l'explique ainsi : « the process of making glass murals [...] differs conspicuously from the old ways. There is no lead to bind the fragments together and so no black outlines.<sup>88</sup> » Pfeiffer précise que : dans ce « new type of stained glass [...] transparent resin replace the former use of lead<sup>89</sup> ».

Pour ces critiques, la couleur des vitraux est alors mise en évidence. D'ailleurs, Pfeiffer les qualifie aussi « glass-and-pigment panels » ou « prismatic compositions ». Elle décrit ces œuvres, dont l'épaisseur atteint 2 à 4 pouces, en signalant la présence de pas moins de 150 couleurs de pigments combinés aux couches superposées de morceaux de verres

---

<sup>88</sup> Robert Ayre, « Originality and Excitement In Wesselow's 'Kaleiray' », *The Star*, 24 déc. 1960.

<sup>89</sup> Dorothy Pfeiffer, « New Canadian Art Form », *The Gazette*, 10 décembre 1960.

clairs, colorés et opaques, aux formes et aux dimensions différentes. Elle apprécie leur effet tridimensionnel et scintillant. De même d'Ayre, qui écrit : « Instead of the old flatness, you have the depth of the third dimension; [...] made by as many as five layers, to a thickness of three quarters of an inch. The glass is in kaleidoscopic splinters [...] and fixed by an invisible adhesive resin.<sup>90</sup> » Loin d'y voir un effet d'empilement aléatoire d'éclats de verre, Ayre ajoute que cela crée plutôt un arrangement ingénieux maximisant les effets de lumière, de couleur et de profondeur.

Outre la nouvelle qualité de couleur et son application à l'architecture, comme l'écrit Ayre, ce développement technique d'Art Kaleïray se révèle en plus novateur pour sa résistance au climat, une préoccupation contemporaine majeure en contexte architectural moderne. Pfeiffer relève l'aspect « révolutionnaire » de la technique : « the process has been thoroughly tested to withstand both indoor heat and outdoor winter climate<sup>91</sup> ». Notons toutefois que chaque panneau composant les verrières intérieures de Wesselow demeurent encore de dimensions moyennes, que Pfeiffer évalue à cinq pieds de hauteur par deux pieds et demie de largeur. Elle met de plus en valeur l'année presque entière nécessitée par Wesselow « to his experiments in this new medium ».

Par ailleurs, à l'instar de ses pairs ayant attribué une valeur nationale canadienne au développement novateur de la céramique, Pfeiffer de la *Gazette* soutient cette position à l'égard de ce travail du verre d'Eric Wesselow. Qualifiant ces verrières montréalaises d'« exciting art-invention », elle les caractérise par leur valeur canadienne, étant « [a] new Canadian art form » et « a new form of Canadian art-expression »<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Robert Ayre, « Originality and Excitement In Wesselow's 'Kaleiray' », *The Star*, 24 déc. 1960.

<sup>91</sup> Dorothy Pfeiffer, « New Canadian Art Form », *The Gazette*, 10 décembre 1960.

<sup>92</sup> *Ibid.*



Ainsi donc la création d'une résine transparente, un matériau synthétique, a permis de coller les verres superposés, remplaçant la technique traditionnelle de la baguette de plomb et son trait foncé. Ce qui a modifié radicalement la pratique du vitrail de Wesselow. Car de cette superposition de plaques de verre collé et de pigments, seules les couleurs apparaissent dans le vitrail. Outre cette accentuation de la couleur, l'effet de profondeur a aussi été une caractéristique esthétique bien reçue, en plus de la résistance au climat, une préoccupation d'actualité en art public.

Ajoutons que l'intérêt de Wesselow d'abolir l'usage de la baguette de plomb était partagé par le tandem d'artistes torontois Angus Macdonald et Elizabeth Bang. Un journaliste du *Montreal Star* publie, en 1958, la photographie de leur vitrail exécuté dans le hall de la Maison du Canada, à New York, et le considère novateur : « a new design ». Il le décrit ainsi : « Pieces of colored glass are held together, *not by lead*, but between two sheets of plate glass fastened with clear cement.<sup>93</sup> » Ce travail diffère certes de celui de Wesselow, emprisonnant plutôt les pièces juxtaposées de verre coloré entre du verre transparent, mais révèle une préoccupation commune et contemporaine de créer un vitrail plus clair.

De sorte que des transformations esthétiques et techniques apportées au vitrail, perçues novatrices par la critique, l'ont progressivement renouvelé au profit de la couleur : Vincent Poggi réduit au minimum la grisaille, André Rault l'exclut en travaillant la dalle de verre, mais en la sertissant encore de plomb, tandis qu'Eric Wesselow colle le verre en relief, y libérant totalement la couleur cette fois. Une innovation radicale survient de plus lorsque la fibre de verre, un matériau synthétique, remplace le verre.

---

<sup>93</sup> Nous soulignons. « Unique Stained Glass Mural and Artists », Légende de figure, *The Montreal Star*, 29 mars 1958.



### Le vitrail en fibre de verre de Jean-Paul Mousseau

Le vitrail en fibre de verre créé par l'artiste Jean-Paul Mousseau a défrayé la chronique en fin de période. De 1957 à 1961, ses panneaux de fibre de verre exposés aux galeries Prédilection et Denyse Delrue, ainsi qu'au MBAM, et ses vitraux intégrés à l'hôpital général de Montréal et à un magasin du centre commercial Rockland, ont reçu un accueil plus que favorable dans la presse artistique et journalistique. Les critiques d'art Rodolphe de Repentigny, Robert Ayre, René Chicoine, Yves Lasnier et Paul Gladu, en plus de journalistes, ont reconnu leur grande valeur d'innovation et valorisé leur apport coloré à l'architecture. De Repentigny fait d'ailleurs valoir la contemporanéité des « innovations » par Mousseau, car pour lui, il s'agit du médium « le plus cohérent avec la spécificité de l'époque », de « l'adéquation entre une vision et une matière ». Certains ont de plus discuté de la durabilité et de la légèreté de ce nouveau procédé<sup>94</sup>.

Le matériau, la fibre de verre, a vivement intéressé la presse à plus d'un titre. D'abord, la couleur et la luminosité accrues permises par le développement de ce matériau et de sa technique par Jean-Paul Mousseau dominent le discours enthousiaste des critiques, qui les ont mises en rapport avec sa production picturale. De Repentigny considère ces panneaux de fibre de verre comme des « tableaux translucides, où la couleur n'est plus en surface, mais en profondeur<sup>95</sup> ». Selon lui, Mousseau trouve là « un médium

---

<sup>94</sup> Dans l'ordre : Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957; Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957; René Chicoine, « Tables tournantes, formule améliorée », 1<sup>er</sup> juin 1957, et « Un pionnier », *Le Devoir*, 11 mars 1959; Yves Lasnier, « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! », *Le Devoir*, 4 février 1961; Paul Gladu, « Jean-Paul Mousseau au Musée des Beaux-Arts : Un peintre qui sort des sentiers battus », *Le Petit Journal*, 12 février 1961; « Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau », *Le Devoir*, 10 mars 1960; et « Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux », *La Presse*, 21 mars 1960.

<sup>95</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957.

sympathique » qui lui permet de « dépasser » la peinture de chevalet . Pour Ayre, le fait d'être des « screens painted with rich transparent resins » les particularisent. Quant à Chicoine, il souligne la beauté de ces panneaux « translucides [...] peints à l'encre sur fibre de verre » qui ont « les qualités du vitrail ». Il explique de plus que les « recherches » en peinture de Mousseau, axées sur la couleur, sont ainsi appliquées à ce « domaine nouveau » : « le vitrail plastique ». Lequel concurrencera le « vitrail véritable », selon lui, car il a l'avantage d'éliminer « la contrainte des plombs ». De même, Lasnier écrit que l'artiste a « adapté un matériau nouveau pour transcrire ses recherches picturales : le plastique translucide. [sa] transparence permettant aux couleurs d'être vues d'avant et d'arrière<sup>96</sup> ». Des journalistes relèvent d'ailleurs la composante chimique de la « résine armée » ou des « styrines polychromées », à savoir : des « produits chimiques tirés de la résine ». Nouvelles matières synthétiques, panneaux translucides et couleurs « d'une grande richesse » sont également les caractéristiques mises en valeur par Gladu<sup>97</sup>.

Outre ce grand intérêt pour la couleur, la résistance du matériau préoccupe la critique. À preuve, de Repentigny évalue qu'un tel panneau n'est pas fragile et Lasnier affirme que cette « méthode révolutionnaire » confère la « permanence » aux œuvres<sup>98</sup>. À la différence d'eux, Chicoine s'en inquiète : « Pourrait-on s'en servir comme verrières

---

<sup>96</sup> Yves Lasnier, « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! », *Le Devoir*, 4 février 1961.

<sup>97</sup> Dans l'ordre : Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957; Robert Ayre, « Architects May Lead Our Artistic Renaissance », *The Star*, 18 mai 1957; René Chicoine, « Tables tournantes, formule améliorée », 1<sup>er</sup> juin 1957, et « Un pionnier », *Le Devoir*, 11 mars 1959; « Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau », *Le Devoir*, 10 mars 1960; « Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux », *La Presse*, 21 mars 1960; et Paul Gladu, « Jean-Paul Mousseau au Musée des Beaux-Arts : Un peintre qui sort des sentiers battus », *Le Petit Journal*, 12 février 1961.

<sup>98</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957; et Yves Lasnier, « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! », *Le Devoir*, 4 février 1961.

véritables? Les encres sont appliquées à l'intérieur de deux panneaux assemblés sur faux-cadre. Elles sont de ce fait bien protégées, mais résisteraient-elles à l'action du soleil?<sup>99</sup>»

En plus de la couleur et de la durabilité, des qualités recherchées à l'époque, Chicoine pointe la légèreté des panneaux en fibre de verre commercialisés mesurant « quatre pieds sur huit ». La réalisation « d'immenses verrières » ne requerrait donc qu'une « armature des plus légères, vu le peu de poids du matériau<sup>100</sup> ». Pour lui, cela constitue un avantage notable par rapport à la lourde structure contraignante en plomb et métal du vitrail traditionnel. Toutefois, de Repentigny souligne que ce procédé est « très coûteux »<sup>101</sup>.

En 1961, Jean-Paul Mousseau relate la genèse de son procédé à Yves Lasnier du *Devoir*. Celui-ci reprend ces propos de l'artiste sur le passage de la peinture à la fibre de verre : « 'ma recherche a toujours été orientée vers des problèmes de lumière plutôt que d'espace. [...] Je rêvais d'une technique qui me permit de vaincre l'opacité [du tableau] et de laisser la lumière pénétrer librement la couleur'.<sup>102</sup> » Mousseau explique de plus qu'il a appris l'existence de matériaux synthétiques appliqués sur des dessins à l'encre - un procédé anglais les préservant de l'humidité en les recouvrant « d'une résine de protection, l'acrylite [englobée] sous le terme général de plastique<sup>103</sup> » - et que :

'Mes premiers essais, en 56, procèdent de cette idée : je dessinais sur papier japonais, mais l'encre empêchait une pénétration suffisante du plastique que je

---

<sup>99</sup> René Chicoine, « Tables tournantes, formule améliorée », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juin 1957.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957.

<sup>102</sup> Jean-Paul Mousseau cité dans Yves Lasnier, « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! », *Le Devoir*, 4 février 1961.

<sup>103</sup> Jean-Paul Mousseau cité dans *Ibid.*

rajoutais sur l'œuvre. Le moindre choc avait raison de ces travaux. J'expérimentais ensuite avec d'autres produits, polyester, tissus de fibres de verre, que je colorais directement, mais le contrôle de ma méthode restait hasardeux. Ce n'est qu'après avoir rencontré M. Longtin, chimiste spécialisé en pigmentation [...] que je pus enfin me servir de pigments solubles dans le polyester. La couleur devenait partie intégrante du matériau. [Cela] ouvrait un champ énorme qui me permettait de rejoindre le médium de la peinture... *L'embûche [était] de [la] traduire en des matériaux nouveaux, non conçus en terme pictural.*<sup>104</sup>

Ce vitrail en fibre de verre de Jean-Paul Mousseau rencontrait des préoccupations contemporaines : plus de couleur et de lumière entrant dans l'édifice, de la résistance et de la légèreté, ce pourquoi la critique l'a encensé.

En somme, la pratique du vitrail a grandement été modifiée à partir du milieu des années cinquante en accord avec de nouveaux critères d'esthétisme et de fonctionnalité de l'architecture moderne, sous l'impulsion des verriers Vincent Poggi, André Rault, Eric Wesselow collaborant avec Art Kaleïray et de l'artiste Jean-Paul Mousseau, au regard d'écrits élogieux de commentateurs. En cela, ces artistes ont répondu à la demande du monde de l'art public montréalais, bien que chacun d'eux l'ait fait à sa manière, différente d'ailleurs des modèles français proposés par des critiques. Les transformations du vitrail découlent principalement de la valorisation contemporaine de la couleur pure et lumineuse appropriée à l'édifice moderne. Les recherches ont porté sur l'emploi restreint de la grisaille au profit de la couleur du verre mince, sur l'utilisation de la dalle de verre coloré taillé en facettes diffractant la couleur et sur le remplacement de la baguette de plomb par de la résine adhésive transparente collant les morceaux de verre. Cette dernière innovation, la plus radicale dans le vitrail en verre, met en œuvre un matériau synthétique loué en plus pour sa solidité, sa résistance au climat et pour la profondeur obtenue par la superposition des plaques de verre qu'il permet. Ces qualités

---

<sup>104</sup> Nous soulignons. Jean-Paul Mousseau cité dans *Ibid.*



ont d'ailleurs valu à la technique d'être reçue en tant que réalisation nationale canadienne par une critique d'art. Par ailleurs, on a constaté que l'emploi du verre industriel dans le vitrail traditionnel est alors courant, mais pas mis en évidence. Remarquons que ces changements survenus dans la pratique du médium, aussi radicaux soient-ils, s'appuient sur une foule d'activités coutumières au verrier qui perdurent, des conventions dirait Howard Becker; par exemple, Wesselow taillait encore le verre. La recherche sur le vitrail en fibre de verre par Jean-Paul Mousseau a, quant à elle, bousculé la pratique du médium, selon les commentaires favorables de critiques d'art et de journalistes. En expérimentant un matériau synthétique et en le mettant en œuvre, il a réussi comme Wesselow à proposer un vitrail dégagé de toute noirceur, étant au contraire redéfini à l'aune de la couleur pure, en accord avec la modernité architecturale. Là encore, l'artiste a mis à profit son savoir-faire, car Mousseau peignait d'une certaine manière la fibre de verre avec de la résine colorée, et l'a adapté à une technique qu'il a du apprendre.

Les innovations relevées dans le discours sur le vitrail, à l'instar de celles sur la céramique et la mosaïque murales, ont été jugées particulièrement en accord avec les nouveaux paramètres de l'architecture moderne, en termes de couleur et de durabilité. Elles répondaient en cela à l'horizon d'attente social du monde de l'art public. Ce qui apparaît moins dans le discours critique tenu sur la peinture murale.

#### **7.1.4 La peinture murale entre tradition et innovation**

Nous avons observé que la presse artistique et journalistique a traité de la production de la peinture murale, toujours intérieure spécifions-le, en mentionnant souvent le matériau pictural et celui du support de la murale, mais en les commentant fort peu. Aucun écrit

ne met d'ailleurs en rapport l'un d'eux avec l'architecture moderne, bien que la luminosité de la couleur de la peinture, sa durabilité et celle du support soient des qualités soulevées. Ces informations ténues permettent tout de même de constater qu'aux matériaux picturaux traditionnels mis en œuvre : la fresque, la détrempe à l'œuf et la peinture à l'huile, s'en sont ajoutés de nouveaux : la peinture semi-synthétique à la caséine employée par plusieurs artistes et les peintures synthétiques commerciales à l'acrylique, dite couleur lumineuse, utilisée par Mario Merola et à l'huile, un alkyde, par Albert Cloutier. De même, les matériaux usuels du support que sont le plâtre et la toile ont été remplacés par de nouveaux dans certaines murales : le panneau dur ou *masonite* par Dorothy Cole Ruddick et le contreplaqué ou *plywood* par Mario Merola, en plus du bloc de béton et du béton sec roulé aux centres sportifs M<sup>gr</sup> Pigeon et Maisonneuve par Marcel Bellerive et Mario Merola. Notons que les artistes ont souvent combiné ces nouveaux matériaux à ceux traditionnels dans leur murale.

Par ailleurs, nous avons remarqué qu'une valeur positive était encore attribuée au métier ou *labor* en relevant fréquemment la durée de la réalisation des peintures murales. Ainsi, des journalistes évaluent à deux ans le temps d'exécution de celles traditionnelles de Stefan Kontski à l'église Sainte-Marie-de-Czestochowa, ajoutant que le travail se poursuivait tard chaque soir et se terminait par la conception des croquis nécessaires le lendemain. La valeur du travail se lit de même dans des commentaires sur des murales modernes, comme celle de Mario Merola exécutée au restaurant du pavillon d'exposition, qui a pris trois mois selon Pierre Saucier, dont six semaines dévolues à l'application de la couleur<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> John Ayer, « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952; « Two-year Church Fresco Task Completed by Polish Artist », *The Montreal Star*, 24 janvier 1953; et Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958.

L'analyse de la réception critique des techniques et des matériaux traditionnels et nouveaux de la peinture murale montre que la technique de la fresque réalisée à frais ou *buon fresco* a été peu pratiquée. En fait, la seule décrite dans la presse s'avère celle exécutée par Stanley Cosgrove au pavillon de philosophie du collège Saint-Laurent; la seule d'ailleurs de sa carrière. De 1950 à 1953, des critiques d'art soutiennent toutefois la pratique de la fresque valorisée par Cosgrove, car ils ont cru un temps, mais à tort, qu'il la renouvellerait au retour d'un voyage d'études en France. Leurs écrits indiquent qu'elle est alors peu répandue, mais que son enseignement récent à l'ÉBAM par Cosgrove suscite une réponse enthousiaste. La revue *Canadian Art* rend compte des quatre étapes suivantes de production de la *buon fresco* qu'il y enseigne : la réalisation de l'esquisse sur un carton grandeur nature; le mélange du mortier composé de sable et de chaux et son application en plusieurs couches sur le support; la perforation des lignes de l'esquisse en de nombreux points et leur transfert en pointillé sur la surface de mortier en les ponçant de poudre; et l'application de la peinture avant que le mortier sèche<sup>106</sup>. Le critique d'art Paul Gladu souligne le caractère « ingrat » mais aux « effets grandioses » de la fresque. Il décrit ainsi la production en quelques jours de celle au collège Saint-Laurent, pour lui « un véritable tour de force » : « C'est un moyen rapide qui, théoriquement, ne tolère point les retouches. Les couleurs sont appliquées sur une couche de plâtre humide. Les pigments sont additionnés d'eau. Une combinaison chimique s'effectue qui rend les couleurs permanentes.<sup>107</sup> » Ce qui correspond à la pratique traditionnelle, que Cosgrove dit avoir étudiée des Italiens au moment de l'enseigner, ayant oublié les enseignements sommaires reçus du muraliste mexicain José Clemente Orozco, avec qui il avait travaillé en 1942, à Mexico, selon les critiques d'art Robert Ayre et Rodolphe de

---

<sup>106</sup> « Cosgrove Conducts Classes in Fresco », *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 66.

<sup>107</sup> Paul Gladu, « Cosgrove exécute une fresque en trois jours seulement », *Le Petit Journal*, 13 décembre 1953. Voir aussi « La fresque de Stanley Cosgrove au collège de St-Laurent », *Légende de figure*, *La Presse*, 12 décembre 1953.

Repentigny<sup>108</sup>. Stanley Cosgrove a donc repris les conventions de la *buon fresco* italienne, sans toutefois l'imposer ni la renouveler. Ce qui étonne peu, car depuis 1830 déjà elle avait été remplacée par la technique de la *fresco secco*, l'application à sec, elle même déclassée par la technique du marouflage à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le marouflage a été retenu pour des raisons économiques et pratiques, dont la grande variation du climat abîmant la peinture à la fresque notons-le, car la peinture y est alors plutôt appliquée sur de la toile, elle-même encollée ensuite sur le mur<sup>109</sup>. La fresque à frais, reconnue moins durable depuis longtemps, se révèle donc peu appropriée à l'architecture moderne.

La peinture à la caséine, à la différence de la fresque, apparaît une technique coutumière au regard des écrits. Elle s'avère pourtant une peinture semi-synthétique, car réalisée à base de protéine du lait, résistante à l'eau lorsque sèche, apparue vers 1945<sup>110</sup>. Cette nouvelle peinture à la caséine a par exemple été appliquée selon la technique de la fresque à sec, la *fresco secco*, dès le tournant des années cinquante par Alfred Pinsky et Ghitta Caiserman aux peintures murales réalisées à la manufacture Fine Children's Wear, d'après Miriam Chapin du *Standard*. Elle explique que les murs ont été successivement recouverts d'une couche de plâtre, d'une colle à toile, de cinq couches d'apprêt *gesso* et enfin de la peinture à la caséine - incorporant des pigments colorés broyés par eux,

---

<sup>108</sup> Robert Ayre, « Conversation about Orozco: Stanley Cosgrove and Robert Ayre », *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 64-65; Rodolphe de Repentigny [François Bourgogne], « Des murs pour Cosgrove! », *L'Autorité*, 25 juillet 1953, et « On offre un mur à Cosgrove », *La Presse*, 19 sept. 1953.

<sup>109</sup> Laurier Lacroix, « La peinture murale dans les églises du Québec », *Sessions d'étude de la Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 47, 1980, p. 95.

<sup>110</sup> Toutes les informations techniques sur les matériaux de la peinture murale fournies dans cette rubrique proviennent des trois sources suivantes : Jan Marontate, « Synthetic Media and Modern Painting: A Case Study in the Sociology of Innovation », thèse de doctorat en Sociologie, Montréal, Université de Montréal, 1997, notes du tabl. 3 p. xxv et du tabl. 8 p. xxxv; Marion H Barclay, « Les produits à peindre des œuvres canadiennes abstraites dans les années 1950 », p. 226, 218-219, 215, 209, et Denise Leclerc (dir. publ.), « Introduction », p. 37, dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992.



spécifie le critique d'art Robert Ayre - appliquée conformément au dessin exécuté grandeur nature par Caiserman. Le critique d'art Maurice Huot mentionne un autre exemple, en 1954 : les murales de Léonide Perfecky à l'église ukrainienne de la Pointe-Saint-Charles peintes à la caséine pour son effet doux et lumineux. De plus, à l'instar de Ayre, un journaliste relève l'emploi de la caséine sur du plâtre par Mary Filer cette fois, mais dont les pigments de couleur ont été mêlés à la traditionnelle détrempe à l'œuf, dans sa murale décorant l'Institut neurologique de l'université McGill, en 1954. Il apprécie de même cette peinture pour la brillance des couleurs<sup>111</sup>.

Les murales de Dorothy Cole Ruddick au Montreal Children's Hospital, aussi exécutées avec la peinture à la caséine, en 1956, l'ont par contre été sur des panneaux durs ou *masonite*, selon Robert Ayre<sup>112</sup>. Le panneau dur est un support commercial nouvellement disponible sur le marché, bien qu'existant depuis 1924, qui s'obtient par le feutrage des fibres de bois sous une chaleur et une pression fortes. Il est alors moins onéreux que la toile, ce qui permet d'autant plus la réalisation d'œuvres de grandes dimensions.

Retenons de plus le cas exemplaire de la peinture murale exécutée par Mario Merola au restaurant du pavillon canadien à l'Exposition universelle, tenue à Bruxelles en 1958, qui reçoit un accueil chaleureux de la part de nombreux critiques d'art. Rodolphe de Repentigny, Dusty Vineberg, Pierre Saucier et Robert Ayre mettent en évidence la

---

<sup>111</sup> Dans l'ordre : Miriam Chapin, « Murals in a Factory Is Latest Art Trend », *The Standard*, 31 mars 1951; Robert Ayre, « Murals in a Factory », *Canadian Art*, vol. 7, n° 4 (été), 1950, p. 146; Maurice Huot, « M. Léonide (sic) Perfecky et la fresque murale moderne », *La Patrie*, 6 décembre 1954; « Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural », *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 27, 33; et Robert Ayre, « Mary Filer's Work in Progress », *The Star*, 28 août 1954.

<sup>112</sup> Robert Ayre, « Of Murals, Collages and Guggenheim Awards », *The Star*, (date inconnue) septembre 1956.

diversité des matériaux picturaux employés, sans toutefois relever leur caractère novateur. Ce sont : la peinture [semi-synthétique] à la caséine, la peinture [synthétique à l'acrylique commerciale de marque Pelikan<sup>113</sup>] dite couleur lumineuse, le blanc de plomb et les éclats de marbre blanc suffisamment petits pour être appliqués à la spatule ou au pinceau, ce qui permet de réfléchir la lumière au maximum. La qualité de brillance ou de luminosité, voire de phosphorescence ou de fluorescence, est d'ailleurs évoquée à propos des couleurs de cette murale tant par Robert Rice, René Chicoine que Guy Viau<sup>114</sup>. Ayre, Saucier, de Repentigny et Vineberg soulignent de plus que le support de la murale se compose de 10 panneaux de contreplaqué ou *plywood*, dont Vineberg signale la solidité. Plus fragile que le bois d'œuvre toutefois, ce nouveau matériau commercial se compose de minces couches de bois aux fibres de bout et de champ collées en alternance. Ces critiques apprécient de plus que Merola ait travaillé ces panneaux en reliefs aux effets « most imaginative » pour Ayre et retenant « l'attention longtemps » sur la murale pour de Repentigny<sup>115</sup>.

La peinture à l'huile, contrairement à la peinture semi-synthétique à la caséine, n'apparaît

---

<sup>113</sup> Danielle Doucet, « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 79.

<sup>114</sup> Dans l'ordre : Rodolphe de Repentigny, « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola », *La Presse*, 20 juin 1958; Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958; Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958; Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; Robert Rice, « La fresque de Merola prend forme dans un atelier bien connu », *La Presse*, 21 novembre 1957; René Chicoine, « Où sont les indiens? », *Le Devoir*, 27 novembre 1957; et Guy Viau, « Une murale de Mérola », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 40-41.

<sup>115</sup> Dans l'ordre : Robert Ayre, « Best Designs for Canadian Pavilion On Exhibition at the Beaux-Arts », *The Star*, 30 novembre 1957; Pierre Saucier, « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette », *La Patrie*, 2 février 1958; Rodolphe de Repentigny, « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre 1957; et Dusty Vineberg, « Young Artist Hard At Work On Huge Mural », *The Montreal Star*, 8 janvier 1958.

pas avoir été une solution très retenue par les artistes. Les critiques d'art Donald W. Buchanan et Robert Ayre signalent tout de même que la murale de Mario Merola peinte au restaurant de l'hôtel de LaSalle, à Montréal en 1951, l'a été directement sur le mur avec une peinture à l'huile mélangée avec du savon liquide. Ce qui a occasionné des problèmes de nettoyage, bien que les couleurs tenaient encore bon sept ans plus tard. Merola a aussi peint à l'huile la murale du bar Le Pompon rouge de l'hôtel Windsor, en 1958, selon les critiques Ayre et Rodolphe de Repentigny, sur des panneaux de contreplaqué cette fois, spécifie Ayre, à l'instar des critiques Paul Gladu, Dorothy Pfeiffer et Pierre Saucier<sup>116</sup>. De Repentigny affirme que l'artiste « admet » que « la peinture à la caséine eut pu produire un meilleur effet, l'huile causant par endroits des plaques luisantes qui détruisent l'homogénéité des couleurs<sup>117</sup> ». Par contre, Saucier fait valoir que : « Ses couleurs lumineuses sont imperméables. Le panneau pourra conserver de la sorte toute sa fraîcheur, car il pourra être lavé régulièrement.<sup>118</sup> » Ces couleurs s'avèrent peintes à la couleur lumineuse, l'acrylique Pelikan (à l'eau), ajoutée étonnamment à l'huile<sup>119</sup>, dont le critique René Chicoine apprécie aussi la phospho-

---

<sup>116</sup> Dans l'ordre : Donald W. Buchanan, « New Murals in Canada », *Canadian Art*, vol. 10, n° 2 (hiver), 1953, p. 65; Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260, et « Observations on a Mural And Some New Exhibitions », *The Montreal Star*, 21 juin 1958; Rodolphe de Repentigny, « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola », *La Presse*, 20 juin 1958; Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958; Dorothy Pfeiffer, « The Y's Summer Show », *The Gazette*, 28 juin 1958; et Pierre Saucier, « La murale flamboyante de Merola égaie le hall renaissance du Windsor », *La Patrie*, 22 juin 1958.

<sup>117</sup> Rodolphe de Repentigny, « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola », *La Presse*, 20 juin 1958.

<sup>118</sup> Nous soulignons. Pierre Saucier, « La murale flamboyante de Merola égaie le hall renaissance du Windsor », *La Patrie*, 22 juin 1958.

<sup>119</sup> Danielle Doucet, « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 79.

rescence<sup>120</sup>. Encore une fois, les critiques ont bien accueilli l'effet de relief créé par les quatre panneaux de contreplaqué découpés et placés à différents niveaux, car ces couches ne formaient « pas une surface lisse, mais des reliefs et des creux ». Ils ont toutefois pris soin d'en spécifier la minceur<sup>121</sup>.

La peinture synthétique à l'huile, ou alkyde, est le matériau commercial datant des années trente mis en œuvre par l'artiste Albert Cloutier dans l'ensemble de sa murale réalisée à l'hôtel Reine-Élisabeth, en 1958. Il l'a peinte sur une toile clouée à l'aide d'un outil à pression sur le mur de gypse de la salle, et non pas marouflée. Dans un écrit publié dans la revue canadienne d'architecture *RAIC Journal*, Cloutier met en valeur les innovations portant sur le matériau et l'équipement comportées par sa réalisation. Il considère d'ailleurs inusité son usage en art de la nouvelle peinture : « as far as I know, this is as sound a was as any I know<sup>122</sup> ». Il explique qu'après avoir esquissé le dessin à la sanguine sur une toile de coton de qualité provenant de la maison newyorkaise Friedrichs et l'avoir fixé au dammar (une résine naturelle), il a peint de larges plages de couleurs avec la peinture à l'huile Ciltone de C-I-L - un alkyde synthétique -, qu'il considère un produit fiable et sympathique. Ensuite, il a peint les détails et créé les effets de textures en appliquant un apprêt blanc de la compagnie Shiva et ensuite cinq pigments de marque Winsor & Newton correspondant aux couleurs de l'alkyde Ciltone. Il a

---

<sup>120</sup> René Chicoine, « Une porte d'enfer bien agréable », *Le Devoir*, 28 juin 1958.

<sup>121</sup> Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958; Rodolphe de Repentigny, « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola », *La Presse*, 20 juin 1958; Pierre Saucier, « La murale flamboyante de Merola égaie le hall renaissance du Windsor », *La Patrie*, 22 juin 1958; et Robert Ayre, « Observations on a Mural And Some New Exhibitions », *The Montreal Star*, 21 juin 1958, et « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260.

<sup>122</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 257.



vaporisé le tout d'une fine couche de fixatif clair et mat « acrolyte ». Il ajoute avoir choisi ces matériaux pour leur durabilité et leur flexibilité, ce qui lui importe, et pour leurs effets esthétiques. Travaillant seul, il indique avoir dû concevoir l'équipement approprié à l'ampleur de l'ensemble : un système mécanique de levage des larges pièces de canevas et un échafaudage portatif à trois niveaux, dont deux s'adaptant à une plate-forme démontable. Le métier se révèle important pour Cloutier, qui spécifie l'été entier consacré à l'exécution et valorise les activités techniques préparatoires du travail artistique<sup>123</sup>.

Par ailleurs, la question du nouveau matériau synthétique en peinture murale avait suscité un vif intérêt au Canada dans la première moitié de la décennie. La Galerie nationale du Canada (MBAC) a organisé, en 1955, un cycle pan-canadien de conférences sur ce sujet livrées par José Gutierrez, directeur de l'atelier expérimental sur les plastiques et les peintures de l'Institut polytechnique national du Mexique, dont une tenue à Montréal, le 25 octobre 1955 au MBAM. La veille, un journaliste du *Star* annonce qu'elle porte sur une nouvelle technique mexicaine en peinture murale, et plus spécifiquement sur des : « discoveries made in the mixing and use of pigments with *plastic compounds* for painting on virtually any surface, *indoors or out*<sup>124</sup> ». Pour le journaliste, ce nouveau matériau synthétique permet de résoudre les problèmes rencontrés alors par les muralistes canadiens œuvrant sur des matériaux architecturaux inusités employés dans de nouveaux édifices. On ne trouve toutefois pas de réactions à cette communication dans la presse.

En plus, deux ans auparavant, en 1953, le critique d'art Donald W. Buchanan avait longuement posé en modèle à suivre aux artistes canadiens la contemporanéité de la peinture murale réalisée par le muraliste mexicain David Alfaro Siqueiros, précisément

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 256-257.

<sup>124</sup> Nous soulignons. « New Methods in Mural Art Lecture Topic », *The Star*, 24 octobre 1955.

pour sa mise en œuvre de la peinture synthétique sur le béton et le panneau dur ou *masonite* et ses possibilités artistiques modernes. Il lui oppose d'ailleurs en cela la fresque traditionnelle pratiquée par Diego Rivera, pensons aussi à celle de José Clemente Orozco expérimentée par Stanley Cosgrove, deux autres muralistes mexicains. Buchanan fait valoir la rupture de Siqueiros d'avec la technique traditionnelle effectuée par l'usage de peintures synthétiques, surtout celles à base de la résine semi-synthétique pyroxyline, dont une laque à automobile commercialisée sous le nom de Duco, et leur développement ultérieur par José Gutierrez à l'Institut polytechnique national du Mexique. Ajoutons que Siqueiros avait écrit un manifeste en 1934 qui témoigne de sa volonté de renouveler « la peinture murale moderne [et] la théorie et la pratique de la chimie des colorants et, en général, de toutes les matières plastiques (pour vérifier l'énorme supériorité des matériaux modernes sur les matériaux traditionnels)<sup>125</sup> ». Le critique Buchanan affirme la durabilité de la peinture synthétique sur le béton à l'extérieur sous tous les climats, dont celui canadien, s'appuyant en cela sur l'avis de chimistes. On apprend dans son article que des artistes et des architectes canadiens doutent par contre de sa résistance à l'hiver. Pour Buchanan, cette solution répond malgré tout aux « Canadian needs »<sup>126</sup>. De sorte qu'en 1953, le monde de l'art public au Canada discutait déjà de la pertinence de mettre en œuvre la peinture synthétique sur le béton à l'extérieur de l'édifice.

Enfin, seul l'artiste Albert Cloutier témoigne clairement de son expérimentation d'un tel matériau à Montréal, mais à l'intérieur, alors que rien dans le discours de la critique ne rend compte d'échanges à ce sujet entre 1950 et le 8 mai 1961. Reste que les acteurs ont nommé les matériaux nouveaux avec lesquels les artistes ont travaillé à l'époque, soit :

---

<sup>125</sup> David Alfaro Siqueiros, « Vers la transformation des arts plastiques » [1934], dans *Art en théorie 1900-1990 : Une anthologie*, sous la dir. de C. Harrison et P. Wood, Paris, Hazan, 1997, p. 466.

<sup>126</sup> Donald W. Buchanan, « New Murals and Mosaics in Mexico », *Canadian Art*, vol. 10, n° 2 (hiver), 1953, p. 51-58.

les nouvelles peintures semi-synthétique à la caséine et synthétiques à l'acrylique et à l'huile appliquées sur les nouveaux supports commerciaux, tel le panneau dur et le contreplaqué, en plus d'autres surfaces comme le béton. En cela, ces artistes participaient du vaste courant de recherche menée par leurs pairs mexicains, étasuniens et canadiens. Car, pour la sociologue Jan Marontate, l'exploration du matériau synthétique amorcée dans les années trente par le muraliste mexicain Siqueiros, s'est intensifiée après la Seconde Guerre mondiale avec la création de centres spécialisés, dont ceux à Mexico et à Pittsburg au Mellon Institute, sa mise en œuvre étant encore dans les années cinquante une pratique novatrice. Les artistes ayant employé de nouveaux matériaux dans leurs murales montréalaises s'inséraient donc dans une pensée continentale américaine qui, selon Marontate, a investi leur emploi de l'aura du progrès scientifique et l'a associé à l'innovation et à la modernité des pratiques artistiques<sup>127</sup>.

Cela correspond de plus à la pratique picturale contemporaine destinée au marché de l'art d'artistes canadiens, qui commençaient « avec ardeur » à y incorporer entre autres des peintures commerciales et divers matériaux tel l'éclat de verre, le sable ou le gravier, en plus de supports commerciaux tel le panneau dur, selon les études de Denise Leclerc et de Marion H. Barclay du MBAC<sup>128</sup>. Pour elles, les années cinquante sont d'ailleurs marquées par l'expérimentation et l'innovation artistiques au Canada, car, ajoute Leclerc: « plus souvent qu'autrement, il est arrivé que les matériaux conventionnels ne rendirent

---

<sup>127</sup> Jan Marontate, « Synthetic Media and Modern Painting: A Case Study in the Sociology of Innovation », thèse de doctorat en Sociologie, Montréal, Université de Montréal, 1997, p. xi, 34, 156-157, 307.

<sup>128</sup> Denise Leclerc (dir. publ.), « Introduction », p. 37, et Marion H Barclay, « Les produits à peindre des œuvres canadiennes abstraites dans les années 1950 », p. 207, 211, dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992.

pas justice à la nouvelle idée que l'on se faisait de l'expressivité artistique<sup>129</sup>».

Par ailleurs, la mise en œuvre de ces nouvelles peintures et nouveaux supports au sein du processus encore largement traditionnel de production de la peinture murale atteste du fait que les changements s'opèrent alors même que demeurent nombre de conventions. Par exemple, en 1958, l'artiste Albert Cloutier innove en peignant une murale principalement avec la peinture synthétique commerciale à l'huile, l'alkyde Ciltone de C-I-L, mais en la liant tout de même à des peintures d'artistes traditionnelles à l'huile et en les appliquant sur un canevas conventionnel, mais cloué sur le gypse plutôt que marouflé. Reprenons un autre exemple mettant en jeu deux murales aussi datées de 1958. L'artiste Mario Merola innove alors grandement quand il combine dans une murale les peintures synthétiques à la caséine et à l'acrylique (la couleur lumineuse de marque Pelikan) en y amalgamant des fragments de marbre et qu'il applique le tout sur une structure en contreplaqué, alliant alors matériaux synthétique et commercial. Et ce, alors même que dans une autre murale au support également en contreplaqué, il prend plutôt la peinture conventionnelle à l'huile et y ajoute la peinture à l'acrylique Pelikan, alliant alors matériaux naturel, synthétique et commercial. Ajoutons que bien que la critique ne l'ait pas relevé, Merola peint plusieurs murales en fin de période sur le béton sec avec une autre nouvelle peinture synthétique à l'acrylique de marque Liquitex, dont celle au centre sportif Maisonneuve<sup>130</sup>, que des journalistes apprécient pour ses couleurs vives et, une

---

<sup>129</sup> Denise Leclerc (dir. publ.), « Introduction », dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 36-37.

<sup>130</sup> Voir Danielle Doucet, « 2.1 L'œuvre murale de Mario Merola au centre sportif Maisonneuve (1960) », dans « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec », mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 75-79, et « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis : Les œuvres murales non commémoratives », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 2, 1998, p. 59-60, fig. 15 en p. 32 et 55.



fois de plus, pour son léger effet de relief, ici en « creux »<sup>131</sup>.

De sorte que l'expérimentation de nouveaux matériaux dans la pratique de la peinture murale par Mario Merola et Albert Cloutier, en plus de celles des artistes précédents, a peu été désignée telle, bien qu'elle s'avère présente et contemporaine. En nommant les matériaux - les nouveaux : les peintures à la caséine, à l'acrylique et à l'alkyde sur du panneau dur ou du contreplaqué, et les traditionnels : la fresque, la détrempe à l'œuf et la peinture à l'huile sur du plâtre ou de la toile -, en relevant leurs qualités esthétiques, la luminosité de la couleur en particulier, et en questionnant leur durabilité, les acteurs ont tout de même marqué leur intérêt pour cet aspect de la pratique du médium. L'analyse fine de leurs mots permet de nuancer le discours ambiant qui suggère une représentation plus traditionnelle de la pratique que celle novatrice qui s'y cache. Qu'en est-il de la tapisserie murale?

### 7.1.5 La tapisserie murale et le passage par le tapis croché

Nous avons constaté que le développement de la tapisserie murale en fonction des espaces publics intérieurs modernes est devenu un sujet d'intérêt au sein du monde de l'art montréalais à partir du milieu des années cinquante. Les critiques d'art surtout ont vivement prôné le renouveau de ce médium en ce sens. Comme ils l'avaient fait pour le vitrail, ils ont saisi les opportunités qui se présentaient à eux dans l'actualité culturelle pour valoriser cette pratique, soit des expositions de tapisseries françaises contemporai-

---

<sup>131</sup> Jim Ferrabee, « Swimming Pool, Gymnasium Completed, Hockey Arena Next », *The Gazette*, 25 juillet 1960; « Murale moderne pour un véritable temple du sport », *Légende de figure*, *Montréal-Matin*, 19 juillet 1960; et « L'artiste montréalais, Mario Mérola... », *Légende de figure*, *Le Devoir*, (date inconnue) juillet 1960.

nes, les proposant alors en modèle. Toutefois, ce modèle a cédé le pas à la volonté des artistes de pratiquer la tapisserie sous le modèle québécois traditionnel du tapis crocheté. Les tapisseries murales réalisées en tapis crocheté par Georges-Édouard Tremblay et surtout celles par Micheline Beauchemin admirées de tous, ont suscité des commentaires portant sur les thèmes suivants : leur relation avec l'architecture, leurs effets esthétiques propres à certains textiles et la relation entre art-artisanat et novation-tradition, qu'un critique a de plus articulé au nationalisme québécois.

### **Le renouveau de la tapisserie et le modèle français**

La presse artistique et journalistique a valorisé la tapisserie contemporaine et appelé à sa présence publique sous le modèle français, surtout à l'occasion d'expositions de tapisseries françaises. En ce sens, le critique d'art Rodolphe de Repentigny souhaite que les tapisseries de Jean Lurçat exposées à l'hôtel de ville de Montréal en 1954, trouvent leur place dans l'espace public. De même, le critique d'art Jean-René Ostiguy favorise en particulier la production de Lurçat dans sa critique de cette exposition de tapisseries « modernes ». Car, explique-t-il, ce ne sont pas « des peintures faites avec de la laine » ou traduites en tapisseries, contrairement à celles d'Henri Matisse, de Fernand Léger, de Le Corbusier et de Wassily Kandinski, bien qu'il les trouve belles. Pour lui, « cela ne suffit pas pour ressusciter un art », et c'est avec Lurçat que la tapisserie « recommencera à parler ». Un journaliste relève, lui, la contemporanéité des quelques 75 œuvres<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Dans l'ordre : Rodolphe de Repentigny [François Bourgogne], « Avec Lurçat, la tapisserie redevient un art public », *L'Autorité*, 25 septembre 1954; Jean-René Ostiguy, « La France à Montréal : art sacré et tapisserie », *Le Devoir*, 23 septembre 1954; et « Affirmation de l'art français : S. Em. le cardinal Léger inaugure une magnifique exposition de tapisseries », *La Presse*, 11 septembre 1954.

D'autres journalistes abordent ensuite la question de la nouvelle tapisserie française, dont un qui la pose en fonction de l'édifice moderne, en 1958. Il écrit : « en France, on a découvert que cet art ancien pouvait s'adapter à toutes les époques [...] ce qui explique la grande vogue de la tapisserie dans l'architecture moderne, [qui] apporte un élément nouveau et inestimable en matière de *décoration*<sup>133</sup> ». Il met ainsi en contexte son propos principal : l'exploration de la tapisserie de grandes dimensions par l'artiste Jeanne-d'Arc Corriveau, la « chef de file » de son renouveau au Québec, selon lui.

De Repentigny discute à nouveau du modèle français, en 1957, dans une critique portant cette fois sur deux tapisseries abstraites géométriques aux cartons conçus par l'artiste Fernand Leduc, exposées à l'ÉBAM dans le cadre des Concours artistiques de la province (volet arts décoratifs et esthétique industrielle). Pour le critique, l'éclat et la luminosité des tapisseries de Leduc évoquent les « meilleures tapisseries françaises contemporaines » vues en 1954 à l'hôtel de ville. Notons qu'outre celles de Lurçat et d'artistes modernes, s'y trouvaient celles abstraites géométriques de Victor Vasarely, Alberto Magnelli et Jean Deyrolle<sup>134</sup>. De Repentigny apprécie la vivacité, voire la vitalité de la couleur et la puissance du dessin de Leduc, des « qualités plastiques servant bien les besoins de la *décoration*<sup>135</sup> » précise-t-il. Pour lui, la tapisserie gagnante de Leduc a pour atout des « contours plus approximatifs, plus laineux » que l'autre. Ce qui, selon lui, adoucit sa géométrie, qu'il met en relation avec sa peinture abstraite contemporaine ainsi :

---

<sup>133</sup> « De la peinture à la tapisserie : L'art des Gobelins ressuscité par une Québécoise », *Le Devoir*, 19 juin 1958. Voir aussi Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955.

<sup>134</sup> Denise Leclerc (dir. publ.), « Montréal », dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, note 21 p. 55.

<sup>135</sup> Rodolphe de Repentigny, « Les arts décoratifs à l'ordre du jour », *La Presse*, 16 nov. 1957.

les mêmes plans colorés qui en peinture à l'huile ont souvent une dureté qui les fait se combattre deviennent, rendus en laines de couleurs, liés magiquement. Absorbant une partie de la lumière, portant des ombres minuscules, la laine crée cet indispensable effet de matière qui accorde vie à la vision de l'artiste.<sup>136</sup>

En 1960, le critique d'art Robert Ayre commente une autre exposition de tapisseries contemporaines françaises, dont celles de Lurçat, Léger et Le Corbusier, tenue au MBAM cette fois. Bien qu'il doute qu'une telle tapisserie occupe un autre lieu que l'église, il reprend à son compte l'appel à sa relation accrue avec l'architecture lancé par le commissaire : « [he] claims a major place for tapestry as an accessory to architecture and no doubt it is coming back again, to fill a need in warming our cold buildings<sup>137</sup> ».

Malgré le modèle français contemporain véhiculé par le discours de la critique, les artistes qui ont pratiqué la tapisserie murale durant les années cinquante ont plutôt opté pour une autre proposition : celle du tapis crocheté.

### **La tradition revisitée du tapis crocheté**

Nombre de commentaires ont porté sur les tapisseries murales exposées de Micheline Beauchemin et quelques autres sur deux exécutées par Georges-Édouard Tremblay d'après des cartons et intégrées à des édifices modernes. Toutes s'avèrent produites en tapis crocheté. Abordons en premier lieu deux tapisseries murales décorant les halls d'entrée du siège social de l'entreprise British-American Oil et de l'hôtel Reine-

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Robert Ayre, « Three Important Exhibitions Open New Season at Montreal Museum », *The Star*, 10 septembre 1960.



Élizabeth, commentées, en 1957 et 1958, par les critiques d'art Paul Gladu et Robert Ayre, des journalistes et un critique d'architecture. Notons qu'ils reprennent le statut artisanal attribué au programme décoratif par le commanditaire et qu'ils mentionnent la technique mise en œuvre par Georges-Édouard Tremblay dans ces tapisseries, conçues respectivement par Thor Hansen et Jean Dallaire, sans la discuter toutefois. Ainsi, Gladu signale seulement que Tremblay réalise « une superbe tapisserie en laine fabriquée au crochet » pour l'entreprise pétrolière, ce que d'autres confirment<sup>138</sup>. Ayre, quant à lui, s'intéresse à celle produite pour l'hôtel, dont il apprécie la coloration, étant « a large, colourful wall-hanging », mais considère traditionnelle sa technique artisanale : « the method of weaving is the traditional hooking used by the Quebec farmers' wives in making rugs for their painted floors<sup>139</sup> ». Des journalistes estiment cela aussi, la considérant un « tapis à points noués » ou « a large hooked tapestry »<sup>140</sup>.

En second lieu, retenons les discussions portant sur la tapisserie murale de Micheline Beauchemin à l'occasion de comptes rendus d'expositions, comme ce fut le cas pour d'autres médiums où le lien avec l'architecture y a aussi été promu. Et ce d'autant que l'artiste a réalisé, en 1960, la tapisserie au crochet *Icare* intégrée à un salon privé de l'aéroport international de Montréal, bien qu'à notre connaissance, elle n'ait pas été commentée à l'époque. De plus, ce fut le tout début du renouvellement du médium qui

---

<sup>138</sup> Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957. Voir aussi « Panneau mural de 50 pieds par 14 dans un nouvel immeuble », *La Presse*, 5 novembre 1957; « Édifice inauguré à la British-American », *La Patrie*, 5 novembre 1957; et « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42. [Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes]

<sup>139</sup> Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 100-101.

<sup>140</sup> « Honneur aux artistes », Journal non identifié, (date inconnue) septembre 1957; et « Quebec Artists, Designers Blend Work », *The Gazette*, 16 avril 1958.

connaîtra un essor peu après la période, à l'instar de la carrière prolifique et novatrice de l'artiste. De 1957 à 1961, les écrits des critiques d'art Paul Gladu, Robert Ayre, Rodolphe de Repentigny, Guy Viau et de l'artiste Louis Jaque concernant sa pratique de la tapisserie mettent au jour leur vif intérêt pour son interprétation de cet ancien médium.

En 1957, le commentaire de Paul Gladu rédigé après sa visite de l'atelier de Micheline Beauchemin marque son appréciation pour les tapisseries exécutées avec la technique du « tapis crocheté ». Il témoigne de plus de leur lien attendu avec l'architecture : « Ces panneaux [...] sont *destinés à être placés sur un mur*. Leur couleur générale est pâle, comme le veut un bon principe de *décoration murale*.<sup>141</sup> » À propos du caractère « monumental » des créations de Beauchemin, il ajoute d'ailleurs que : « des *considérations d'ordre architectural* guident souvent son œil et sa main<sup>142</sup> ». Gladu valorise la technique du tapis crocheté pour le « labeur exceptionnel » impliqué, une valeur du travail devant lequel il dit s'incliner, et relève les aspects techniques suivants de sa production :

[Beauchemin] se procure des tissus d'espèce et de couleurs variées. À la main, elle taille d'étroites lanières. Guidée par une esquisse en couleurs exécutée au préalable, elle les fixe au crochet (tel que sur les tapis), travaillant au dos du panneau tendu sur un cadre.

[...] L'artiste couvre ainsi toute la surface de son canevas, lequel indispensable et secret disparaît peu à peu, et puis tout à fait [...].<sup>143</sup>

De plus, il apprécie les effets esthétiques produits par le matériau, dont l'éclat coloré imprévu de « tons fluorescents » selon l'ensoleillement et sa souplesse semblable à « une

---

<sup>141</sup> Nous soulignons. Paul Gladu, « Les travaux de Micheline Beauchemin : Des tapisseries via les tapis crochetés », *Le Petit Journal*, 26 mai 1957.

<sup>142</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

étoffe riche d'aspect comme une peinture, pratique et précieuse<sup>144</sup>».

Le critique s'intéresse également au contraste entre novation et tradition mis en jeu dans les tapis crochetés de l'artiste. Il y oppose à cet effet : « des images abstraites issues d'un métier séculaire; un moyen en somme rude produisant des motifs charmants et des effets délicats<sup>145</sup>»; ou encore le fait qu'une tapisserie « d'inspiration contemporaine [soit] issue d'un tour de main traditionnel<sup>146</sup> ». Il attribue de plus une valeur nationale québécoise à cette technique traditionnelle, lorsqu'il écrit : « N'est-il pas admirable [que Beauchemin] ait pris le parti d'exploiter un procédé franchement local? Quelle leçon pour nos petits snobs, pour qui tout ce qui est québécois est synonyme de naïveté ou d'ignorance.<sup>147</sup> »

En 1959, plusieurs acteurs émettent aussi une opinion favorable sur la production de la tapisserie murale de Micheline Beauchemin, alors exposée à la galerie Denyse Delrue. Le critique d'art Robert Ayre évalue, à l'instar de Gladu, que l'inventivité déployée dans sa tapisserie induit son passage du monde de l'artisanat à celui de l'art - « lifts her work out of a craft into a highly-individual art<sup>148</sup> » - en transformant l'ancien tapis en une nouvelle tapisserie. « These hangings are hooked, but in their refinement they are a long way from the Quebec rugs.<sup>149</sup> », ajoute-t-il. Pour lui aussi, son travail au crochet reprend une tradition artisanale québécoise mais en la modernisant, la rendant alors artistique.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Robert Ayre, « The Imaginative Tapestries of Micheline Beauchemin », *The Star*, 7 fév. 1959.

<sup>149</sup> *Ibid.*

De même, l'artiste Louis Jaque considère la « tapisserie murale » ou le « tapis crocheté » de Beauchemin en tant qu'art et non pas artisanat. De par ses effets esthétiques en termes de matière, de couleur et de volume, sa « tapisserie crochetée » est pour lui,

une merveilleuse discipline [élevée] bien au-dessus du rôle simpliste de reproduction de tableau [elle] a choisi ce médium *moins comme valeur artisanale que comme moyen d'expression* lui permettant de s'affirmer librement [...]. Une certaine conception acquise du tapis crocheté dégénéré en bricole insignifiante s'évanouit devant [ses] travaux hautement expressifs [...]. Les feutres, cotons et satins côtoient les laines multicolores qu'elle teint du reste avec le plus grand soin; les reliefs et les creux accrochent la lumière [...].<sup>150</sup>

Pour le critique d'art Rodolphe de Repentigny aussi ces grandes tapisseries sont « des œuvres crochetées, où les éléments [couleurs et textures] très variés sont savamment orchestrés<sup>151</sup> ». Elles tiennent « le mur comme un bas-relief », ajoute-t-il.

En 1961, le critique d'art Guy Viau aborde de même la question du lien étroit de la tapisserie avec l'édifice, car Beauchemin « construit des murs », selon lui. Commentant sa tapisserie primée aux Concours artistiques de la province exposée au MBAM, Viau discute lui aussi de la relation art-artisanat et rapporte la conception de la tapisserie murale de l'artiste. Elle y légitime sa pratique en affirmant que la technique importe moins que le résultat et que la tapisserie est son moyen d'expression artistique<sup>152</sup>.

Enfin, la réception favorable de la tapisserie murale de Micheline Beauchemin a fait

---

<sup>150</sup> Nous soulignons. Louis Jaque, « Un cas de jeunesse ardente », *Vie des Arts*, n° 14 (printemps), 1959, p. 17.

<sup>151</sup> Rodolphe de Repentigny, « À la galerie Delrue : Dessins, pastels et textiles où tons et rythmes s'allient », *La Presse*, 6 février 1959.

<sup>152</sup> Guy Viau, « Paroles de peintre : Micheline Beauchemin », *Cahiers d'Essai*, n° 3 (janvier), 1961, p. 8, 11, 13.



consensus à la fin de la décennie. La critique d'art qui avait pourtant vanté le renouveau de la tapisserie sous le modèle de la tapisserie française contemporaine, a largement salué sa pratique du tapis crocheté peu après, la reconnaissant d'emblée artistique autant que novatrice, adaptée à l'architecture moderne, en plus de nationaliste pour l'un. D'ailleurs, ce « glissement d'une culture artisanale et folklorique à une culture savante et urbaine<sup>153</sup> », note l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour, « n'était pas pour déplaire aux tenants d'un néo-nationalisme culturel<sup>154</sup> », ajoute-t-elle. Arbour analyse le rapport art-artisanat dans la pratique de Beauchemin en montrant son apport novateur comme suit:

l'intrusion d'un « art populaire » (tapis crocheté) dans le domaine de la tapisserie (de haute et de basse lice) aura entraîné une rupture d'avec les méthodes conventionnelles et traditionnelles dans ce domaine et l'entrée de cet art dans les enjeux de la modernité (nouveau, déconstruction, décloisonnement)<sup>155</sup>.

Son propos s'apparente à celui tenu par Howard Becker sur cette problématique<sup>156</sup>.

L'analyse du discours somme toute tenu sur la tapisserie murale révèle que le monde de l'art public montréalais a soutenu l'émergence de son renouvellement à la fin des années cinquante, et cela, même s'il a impliqué le passage par le tapis crocheté. Surgit alors des écrits la représentation d'une pratique de la tapisserie murale qui, à l'instar de la peinture murale, a mis en tension la tradition et la novation. Celles de la céramique murale, de la mosaïque murale et du vitrail y apparaissent nettement plus axées vers la novation

---

<sup>153</sup> Rose-Marie Arbour, « Art public et technologie : Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron, Irène Chiasson », dans *Technologies et art québécois 1965-1970, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal*, sous la dir. de F. Couture, (printemps), 1988, p. 49.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>155</sup> Rose-Marie Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de F. Couture, Montréal, VLB, 1993, p. 257.

<sup>156</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 276, 297.

nécessité par les nouveaux paramètres de l'architecture moderne et depuis plus longtemps encore. Après cette analyse de la réception des médiums bidimensionnels perçus relevant de la catégorie peinture, examinons celle des médiums tridimensionnels de la catégorie sculpture.

## **7.2 La catégorie sculpture**

Les auteurs d'écrits critiques en art et en architecture ont reconnu l'appartenance d'œuvres murales à la catégorie beaux-arts de la sculpture en les déclinant sous ses modalités traditionnelles : le relief en creux, le bas et le haut-relief et la sculpture architecturale, en y ajoutant au fil de la décennie de nouvelles désignations : la sculpture murale ou la murale tridimensionnelle et l'écran. Leur réception somme toute rare s'avère aussi peu détaillée, les acteurs ne mentionnant souvent que le médium et le matériau. Ces informations montrent tout de même que la murale sculptée a aussi subi des changements majeurs au cours de la période. Ces transformations se sont opérées à travers la diversification concomitante des appellations et des matériaux. Ces derniers comprennent encore ceux naturels traditionnels : la pierre et le bois, en plus de ceux nouveaux : des métaux encore peu usités en art tel l'alliage de cuivre et de laiton et l'aluminium anodisé, ainsi que des matériaux synthétiques tel le linoléum, la fibre de verre et le polystyrène. Le critique et l'artiste ont affirmé l'adéquation de ces matériaux nouveaux avec la pensée moderne - progressiste et scientifique - contemporaine. Des acteurs ont de plus lié la murale sculptée avec la modernité de l'édifice. Le discours critique est d'abord étudié en regard de la sculpture traditionnelle, puis novatrice.

### 7.2.1 La sculpture traditionnelle

Nous avons remarqué la mention de techniques traditionnelles et de matériaux naturels dans quelques commentaires de l'époque sur l'œuvre murale. Ainsi en est-il de « la ligne gravée dans la pierre » et du « bas-relief sur pierre » en façade de l'église Saint-Hippolyte, à Saint-Laurent, et de l'Externat classique Saint-Viateur, à Outremont, notés dans *ABC*. Signalons deux autres exemples de bas-reliefs où l'emploi du marbre noir par Adrien Vilandré à l'extérieur de la synagogue Beth-Sholom et du granit noir du Brésil par Joseph Iliu en façade de la banque Toronto-Dominion, au centre-ville de Montréal, ont été relevés par la critique d'art Dorothy Pfeiffer et un journaliste. Quant au travail du bois, retenons l'exemple des « bas-reliefs » ou « jolis bois sculptés » de Jean-Charles Charuest à l'intérieur de l'église montréalaise des Saints-Martyrs-Canadiens<sup>157</sup>. Nous constatons que la mise en œuvre de ces techniques et matériaux traditionnels correspond à leur résistance au climat, soit : la pierre à l'extérieur et le bois à l'intérieur. Le vocable traditionnel « sculpture architecturale » particularise, lui, la murale extérieure en pierre.

#### La sculpture architecturale en pierre

De 1951 à 1955, les critiques d'art Jean Dénéchaud, Conrad Langlois et Rodolphe de Repentigny traitent de la sculpture architecturale en pierre de l'artiste Armand Filion.

---

<sup>157</sup> Dans l'ordre : « Église St-Hippolyte, Ville St-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 118 (février), 1956, p. 24, [Robillard, Jetté et Baudoin, architectes]; « L'Externat classique Saint-Viateur, à Outremont », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 126 (octobre), 1956, p. 39-40, [Jean-Marie Lafleur, architecte]; Dorothy Pfeiffer, « Pastels, Oil Paintings and Drawings », *The Gazette*, 15 mars 1958; « Sculptured Panels Reveal Quebec's Culture and History », *The Montreal Star*, 5 mai 1961; et « L'église des Saints-Martyrs-Canadiens, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 41. [Paul Goyer, architecte]

Pour Dénéchaud, la sculpture architecturale désigne tant le bas-relief que la sculpture fixée à l'architecture, ce qui correspond *grosso modo* à sa définition usuelle<sup>158</sup>. Elle lui apparaît « redevenir en vogue », en 1951, étant devenue moderne et représentative de son époque<sup>159</sup>. Toutefois, seule la sculpture architecturale de Filion est discutée dans les écrits sous ce vocable. Ce qui corrobore plutôt l'historique de cette pratique ancienne, étant alors en déclin depuis vingt ans déjà<sup>160</sup>.

L'ensemble des bas-reliefs commémorant la vie de la sainte sculpté par Filion à l'extérieur de la nouvelle école montréalaise Sainte-Bernadette-Soubirous retient particulièrement l'attention des critiques. Certains présentent aussi la photographie de son Immaculée conception sculptée en façade de l'Externat classique, à Longueuil. Dénéchaud signale que l'artiste a établi son « chantier de taille directe de la pierre » sur le terrain même de l'école et met en valeur les quatre mois requis pour leur exécution. Ce qui est beaucoup de temps et d'efforts, comme le note aussi avec emphase le critique Langlois. La taille directe de la matière a cependant l'avantage d'inspirer « des interprétations particulières, des aspects imprévus » et d'éveiller « des relations de sensibilité » avec le site, selon lui. De Repentigny abonde en ce sens lorsqu'il affirme, qu'à l'inverse de ceux qui taillent la pierre d'après une maquette modelée, Filion « compose à même la pierre ». Ce contact avec le matériau lui permet de « réveiller » sa « sen-

---

<sup>158</sup> La sculpture architecturale comprend en plus le haut-relief, la drôlerie, le mascarón et la cariatide, selon Emmanuel Décarie dans « Vie et mort de la sculpture architecturale figurative de Montréal : Quelques brèves réflexions et approches », *Espace*, n° 22 (hiver), 1993, p. 46.

<sup>159</sup> Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951.

<sup>160</sup> La période glorieuse de la sculpture architecturale créée pour l'édifice public (banque, immeuble de bureaux, école et hôpital) s'étend de 1850 à 1930, bien qu'elle se retrouve jusqu'à la fin des années cinquante, selon Emmanuel Décarie dans « Vie et mort de la sculpture architecturale figurative de Montréal : Quelques brèves réflexions et approches », *Espace*, n° 22 (hiver), 1993, p. 46.



sibilité », selon le critique. Celui-ci rapporte que l'artiste juge de plus la relation entre la sculpture et l'architecture d'« une importance capitale » dans la sculpture publique. De Repentigny s'intéressé également au lien entre le « caractère » de la sculpture architecturale et celle d'atelier de Filion, appréciant alors le fait qu'elle s'en « rapproche »<sup>161</sup>.

Soulignons que ces conditions du travail de la pierre témoignent bien d'un processus traditionnel en sculpture, mais que les critiques ne relèvent pas. Manifestement, ils sont plus enclins à souligner l'esthétique moderne des bas-reliefs d'Armand Filion qui leur plaît. Plus tard, d'autres critiques valorisent, eux, la novation en sculpture, confirmant le déclin en cours de la tradition de la sculpture architecturale.

### 7.2.2 La sculpture novatrice

Nous avons observé que des désignations et des matériaux font leur apparition dans le discours sur l'œuvre murale sculptée intégrée à l'édifice moderne, au cours de la deuxième moitié de la décennie : la sculpture murale ou tridimensionnelle réalisée en un alliage de cuivre et de laiton, en linoléum, en fibre de verre ou en polystyrène; l'écran exécuté en aluminium anodisé ou en cuivre et laiton également. La contemporanéité tant de la pratique que du matériau y est davantage valorisée.

---

<sup>161</sup> Dans l'ordre : Jean Dénéchaud, « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays », *La Presse*, 6 octobre 1951; Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 102; et Rodolphe de Repentigny, « Un sculpteur parmi nous », 25 avril 1953, et « Conceptions du sculpteur Filion confirmées par son séjour en France », *La Presse*, 24 septembre 1955.

**La sculpture murale ou tridimensionnelle en cuivre et laiton, en linoléum, en fibre de verre ou en polystyrène**

À partir de 1955, la presse artistique, architecturale et journalistique a remarqué la nouveauté de l'alliage de cuivre et de laiton, du linoléum, de la fibre de verre et du polystyrène mis en œuvre dans des sculptures murales ou tridimensionnelles, en particulier dans les sculptures murales réalisées par les artistes Karl et Lauretta Rix, Joseph Iliu, Fritz Brandtner, Sarah Jackson et Adrien Vilandré. Il est d'ailleurs notable que déjà en 1955, la murale exécutée dans le hall de l'édifice de l'entreprise montréalaise Union Electric Supply par les Torontois Karl et Lauretta Rix allie plusieurs de ces nouveaux matériaux. Considérée « remarquable », elle consiste en « un immense pan concave », où s'inscrivent « quatre sculptures [en] linoléum reliées entre elles par des bandes métalliques, aluminium, cuivre et bronze<sup>162</sup>», selon un critique d'*ABC*.

En 1957, la sculpture murale de Joseph Iliu située dans le hall de l'immeuble de bureaux Peel Center retient l'attention de la critique pour son usage de métaux divers, dont le cuivre-laiton, certains étant travaillés par l'artiste et d'autres usinés. Un journaliste et un commentateur d'*ABC* trouvent d'ailleurs la murale « importante » et le « centre d'intérêt » du hall. Le critique d'art Robert Ayre l'accueille aussi favorablement pour l'originalité de sa composition et surtout pour le caractère contemporain de ses nouveaux matériaux. Car, pour Ayre, l'artiste « should be expressing *new ideas in new materials*<sup>163</sup> ». Il précise d'ailleurs la présence de plaques de « copper and brass » soudé au « copper and silver ». Ces auteurs décrivent la murale comme étant formée de plaques de cuivre battu alternant

---

<sup>162</sup> « Édifice Union Electric Supply », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 109 (mai), 1955, p. 27. [Lazar et Sterlin, architectes]

<sup>163</sup> Nous soulignons. Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957.

avec d'autres polies et de pièces métalliques usinées ou « machinées » vendues commercialement, le tout appliqué sur un fond en mosaïque de marbre. Ils apprécient le soin apporté au traitement des surfaces, la variété des matériaux, des formes et des dimensions des éléments, de même que la composition irrégulière qui en découle<sup>164</sup>. Ayre décrit cette murale d'Iliu comme ceci : « well balanced and yet throbbing with energy, in the placing and spacing of his rods and cross-bars, his squares and discs, some smooth and highly burnished, others crinkled and crumpled and scorched by fire<sup>165</sup> ». Ajoutons que ce travail du métal soudé participe de la novation en sculpture, que voit l'historienne de l'art Denise Leclerc dans l'attitude d'artistes canadiens dans les années cinquante, qui « ajustèrent à leurs fins les techniques industrielles du métal soudé<sup>166</sup> ».

Le linoléum, un matériau synthétique, est apprécié en 1957 et 1958 dans deux murales. Succinctement, le critique d'art Paul Gladu trouve attrayant le « panneau gravé dans le linoléum et peint » de Jean-Pierre Boivin à l'édifice British-American Oil, qu'un journaliste désigne « panneau mural en linoléum »<sup>167</sup>. Attardons-nous au cas particulièrement intéressant de la production en linoléum de Fritz Brandtner et de sa réflexion sur son usage en art. En 1958, il le met en œuvre dans la murale formée de cinq éléments décorant le bar de l'hôtel Reine-Élisabeth. Le critique d'art Robert Ayre, à l'instar d'un journaliste, rend ainsi compte de ce travail artistique : « The linoleum, carved with great

---

<sup>164</sup> Dans l'ordre : « Œuvre murale dans un grand immeuble », Légende de figure, *La Presse*, 16 mars 1957; « L'Édifice Peel Centre, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars), 1958, p. 34, [Greenspoon, Freedlander et Dunne, architectes]; et Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957.

<sup>165</sup> Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957.

<sup>166</sup> Denise Leclerc (dir. publ.), « Introduction », dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, catalogue d'exposition (itinérante), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 37.

<sup>167</sup> Paul Gladu, « Les arts appliqués en évidence », *Notre Temps*, 16 novembre 1957; et « Travaux d'artistes du Québec dans une décoration d'immeuble », Journal non identifié, 2 novembre 1957.

precision, painted and gilded, is mounted on plywood.<sup>168</sup>» On y apprend donc que Brandtner favorise en plus l'utilisation du nouveau support en art qu'est le contreplaqué. Notons que l'artiste avait déjà employé le linoléum au moins vingt ans auparavant, dans la murale du bar de l'ancien hôtel montréalais Berkley. Ayre l'avait alors également appréciée, entre autres pour la nouveauté du linoléum gravé et émaillé<sup>169</sup>. Ajoutons qu'à l'été 1949, peu avant la période, Brandtner avait vanté ce matériau dans *Canadian Art*. Il avait souhaité son emploi novateur dans la murale en particulier : « for walls offer a new field of great promise ». Dans l'extrait qui suit, Brandtner expose en plus les potentialités esthétique et expressive qu'il offre à l'artiste :

[who] attempts to find new ways of using this material. The combining of carved and painted surfaces in such dimensions as those offered us by complete walls will create new sensations of aesthetic enjoyment [...] and give the artist new and unexpected opportunities for expressing his ideas about the world [...].<sup>170</sup>

Brandtner constate que le linoléum à l'état naturel ou coloré est un matériau peu connu pour son usage artistique, alors qu'il se révèle être « a new and excellent medium for direct expression ». Il explique ainsi sa conception du rapport entre la nature synthétique du matériau et l'esthétique abstraite qu'elle pourrait faire advenir :

Every material has its own unique qualities. Only when there is a clear relationship between material, design, technique and texture do we feel that the result we have achieved in our work is dynamic. *The material has to have a chance to take part in shaping the idea. Linoleum is a synthetic material, it is manmade* in contrast to wood which is an organic substance. As such, linoleum calls up ideas that lead us away from pure representation and towards the abstract. Therefore abstract qualities of design will give the greatest satisfaction,

---

<sup>168</sup> Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 102. Voir aussi « La décoration de l'hôtel Reine Élisabeth confiée à huit artistes », *La Patrie*, 13 septembre 1957.

<sup>169</sup> Robert Ayre, « Fritz Brandtner's Panel Gay and Novel », *The Standard*, 19 novembre 1938.

<sup>170</sup> Fritz Brandtner, « Linoleum Carving », *Canadian Art*, vol. 6, n° 4 (été), 1949, p. 166.



will bring an intense life of their own into linoleum carvings.<sup>171</sup>

Il en décrit la nouvelle application technique ainsi :

Small pieces, intended to be framed as *decorations* for walls, can be carved, painted and varnished, without the necessity of gluing any background support to them when finished. For larger pieces it is desirable and necessary to use a background of plywood glued firmly and accurately to the linoleum.<sup>172</sup>

Entre autres qualités, l'artiste mentionne que le linoléum est nettement moins coûteux que le bois, disponible en dimensions variées et facile à couper avec les outils manuels couramment employés en linogravure<sup>173</sup>.

Un second matériau synthétique, la fibre de verre, constitue principalement la sculpture murale *La famille* de Sarah Jackson intégrée à la façade d'un Steinberg, à LaSalle. Elle est d'ailleurs louangée pour sa novation par un journaliste. Il mentionne la présence de « trois figures en haut-relief » de couleur blanche posées devant des carreaux de céramique rectangulaires de couleur vert foncé. Outre la céramique, l'auteur relève la présence de matériaux synthétiques ou « matières plastiques » composant les figures blanches : la fibre de verre et la résine, en plus d'incrustations colorées d'autres matériaux : le marbre vert et la mosaïque de céramique<sup>174</sup>. Le critique d'art Ayre signale aussi les figures grandeur nature projetées ainsi : « in high relief from the tiled wall, each isolated on its own rectangle of dark green [...] are modelled of fibre glass and resin white with green stone chips and some ceramic mosaic<sup>175</sup> ». Pour lui, elle est une heureuse contribution

---

<sup>171</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 164-166.

<sup>174</sup> « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet 1957.

<sup>175</sup> Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957.

contemporaine par la présence entre autres de ces nouveaux matériaux en art dans un tel contexte architectural, établissant un rapport moderne entre la murale et l'édifice.

Un autre matériau synthétique, le polystyrène, est signalé par un commentateur d'*ABC*. Il décrit la murale sculptée par Adrien Vilandré à l'intérieur de l'immeuble d'appartements Drummond Plaza comme ceci : composée d'une « masse de StyroFoam habillée d'une couche de béton [la] texture granulée comme les couleurs sont fournies par l'emploi de matériaux naturels qui vont du faux-lapis au grenat et à l'anthracite<sup>176</sup> ».

### **L'écran en aluminium anodisé ou en cuivre et laiton**

L'écran ou *screen* réalisé en aluminium anodisé ou en cuivre et laiton a aussi retenu l'attention de la presse. Entre 1959 et 1961, deux écrans ont incarné ce travail novateur du métal à l'époque. Un premier, que l'architecte Ian Martin désigne « écran à ailettes d'aluminium multicolore » dans *ABC*, est constitué de deux murales de Norman Slater exécutées en façades du magasin Morgan au centre commercial Rockland, à Mont-Royal. Un critique du *Canadian Art* et Robert Ayre les décrivent en évoquant leur matériau : les pièces d'aluminium fixées individuellement et côte à côte au mur de béton forment un écran où l'économie de couleurs est privilégiée, soit : l'argenté de l'aluminium, le noir et le doré obtenus par l'anodisation du métal, et le blanc de l'émail appliqué et cuit<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> « Le Drummond Plaza, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 142 (février), 1958, p. 46. [Roland Dumais, architecte; Durnford, Bolton et Chadwick, architectes]

<sup>177</sup> Dans l'ordre : Ian Martin, « Le centre d'achats Rockland, à Ville Mont-Royal : Une occasion de repenser la philosophie et le rôle des centres commerciaux dans la société contemporaine », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 164 (décembre), 1959, p. 29; « Norman Slater », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 357; et Robert Ayre, « Architecture Now Reaping Benefit From Decorations of Long-lost Son », *The Star*, 23 juillet 1960.

Un second écran, formé de tiges de cuivre et de laiton celui-là, est développé par Joseph Iliu en façade de la synagogue Emanu-El-Beth Sholom, à Westmount. Ayre apprécie cet «hammered copper screen», à l'instar du critique d'architecture Patrick Schupp, qui en valorise l'originalité et la brillance des « faisceaux brasés en tige de laiton »<sup>178</sup> (figs. B.69-70). L'entreprise Noranda Copper and Brass Ltd. qui fabrique ce matériau, a fait paraître, en 1960 dans *ABC*, une publicité reproduisant la murale en y vantant les mérites de son matériau ainsi :

La beauté... par Noranda. Ces faisceaux brasés en tiges de laiton Noranda ont été conçus par Joseph Iliu et réalisés par Murals Limited selon les devis des architectes [...]. Ils *ornent* la nouvelle façade [...]. Le cuivre et les alliages de cuivre Noranda sont utilisés de plus en plus [...] à des fins [...] variées [dont] des *décorations*, comme celle que nous illustrons ici.<sup>179</sup>

Peu avant, Noranda y avait aussi placé une publicité similaire, promouvant ce matériau mis en œuvre dans la murale d'Iliu intégrée au hall de l'édifice Northern cette fois, qui y est également reproduite (fig. B.71). On y lit :

Conçu par Joseph Iliu et réalisé par Murals Limited pour le nouvel édifice Northern [...], ce tableau mural en laiton illustre brillamment l'efficacité *décorative* des alliages de cuivre Noranda. Souple et adaptable, le cuivre est employé par les architectes, les dessinateurs et les constructeurs *modernes* à des usages [...] variés [dont] des *décorations*, comme celle que nous illustrons ici.<sup>180</sup>

Remarquons qu'il s'agit là du second commerçant de matériaux de construction qui fait

---

<sup>178</sup> Robert Ayre, « Three Important Exhibitions Open New Season at Montreal Museum », *The Star*, 10 septembre 1960; et Patrick Schupp, « Le Temple Emanu-el, à Westmount », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 179 (mars), 1961, p. 29.

<sup>179</sup> Noranda Copper and Brass Ltd., « La beauté... par Noranda », Publicité, Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal-Toronto-London-Edmonton-Vancouver, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 170 (juin), 1960, p. 33.

<sup>180</sup> Nous soulignons. Noranda Copper and Brass Ltd., « Tableau mural en laiton Noranda », Publicité, Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal-Toronto-London-Edmonton-Vancouver, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 168 (avril), 1960, p. 25.

la promotion d'un usage artistique de ses matériaux en illustrant ses publicités de murales d'Iliu, l'autre étant l'entreprise World Mosaic.

En somme, les commentaires émis dans les années cinquante ont peu expliqué la part de tradition ou de novation mise en jeu par les modalités de la murale sculptée. Toutefois, la mention du matériau et sa qualification occasionnelle en ce sens démontrent que plusieurs artistes ont expérimenté de nouveaux matériaux ou de nouvelles façons de les mettre en œuvre et que des critiques d'art et d'architecture les ont approuvés. Le nouvel alliage de métal cuivre-laiton et l'aluminium anodisé, ainsi que les matières synthétiques que sont la fibre de verre, le linoléum et le polystyrène sont les exemples recensés. Ils ont pu être mêlés à d'autres matériaux, dont certains naturels, ce qui est aussi une caractéristique de l'exploration contemporaine, comme on l'a vu en peinture précédemment. Cela s'est accompagné du renouvellement des désignations en sculpture - la sculpture murale ou tridimensionnelle et l'écran - au moment où la sculpture architecturale périlait. L'œuvre murale sculptée apparaît alors surtout représentée novatrice à l'époque.



En conclusion, l'analyse du discours de réception des œuvres murales émanant du monde de l'art public montréalais montre que ce dernier a classifié les médiums de la murale sous les catégories beaux-arts de la peinture et de la sculpture. Cette classification artistique conventionnelle insérait d'emblée ces médiums dans le monde de l'art, alors qu'autrement, certains auraient encore pu être considérés artisanaux. Ce faisant, la critique a mis en tension cette tradition beaux-arts en vigueur, une convention établie de longue date, en élargissant sa portée à des pratiques jusqu'alors réputées de l'artisanat. Ainsi en est-il de la céramique, de la mosaïque et de la tapisserie murales, ainsi que du



vitrail, qui ont alors participé pleinement au développement proprement artistique du courant muraliste. Les discussions sur le rapport art-artisanat, sur leur intersection plutôt que leur frontière d'ailleurs, ont surtout porté sur le caractère artistique des murales réalisées dans les médiums de la tapisserie et de la céramique, même si dans ce dernier cas, le mode de production du matériau a pu être déclaré artisanal, voire industriel.

Nous avons noté de plus que des auteurs ont classé sous la catégorie peinture des murales comportant un certain relief. Ainsi, la peinture murale sur contreplaqué de Mario Merola, le vitrail d'Eric Wesselow, le tapis crocheté de Micheline Beauchemin et la murale en céramique et aluminium de Louis Archambault et Norman Slater comportent du relief qui défie un tant soit peu cette catégorisation. Dans le même sens, l'effet bidimensionnel des écrans de Joseph Iliu et de Norman Slater a été considéré participant de la sculpture. Ces ambiguïtés ont par ailleurs été appréciées de la critique. Celle-ci a de plus adapté son langage lorsqu'elle a nommé les pratiques sculpturales en délaissant l'appellation traditionnelle sculpture architecturale au profit de sculpture murale, murale tridimensionnelle ou écran, qui se révèlent être de nouvelles désignations en voie de devenir des conventions langagières. Et ce, bien que la critique ait conservé les anciennes appellations liées au relief : relief en creux, bas et haut-relief. En cela, les acteurs du monde de l'art public montréalais s'accordaient avec leurs homologues étasuniens et européens contemporains.

Notre étude des commentaires émis par les acteurs sur les médiums des œuvres murales montréalaises démontre le lien qu'ils ont établi avec le développement particulier des médiums en fonction de nouveaux paramètres définis par l'architecture moderne sous les aspects esthétiques et techniques ou fonctionnels. Les qualités esthétiques favorisant la couleur et la texture, ainsi que la luminosité accrues des murales intégrées à l'édifice moderne ont été jugées appropriées, car elles rencontraient le désir de ces acteurs d'humaniser cet édifice, un des paramètres de leur horizon d'attente. Les effets colorés

et finement texturés de la céramique murale composée de carreaux ou de briques plates et concaves émaillés par Claude Vermette ont particulièrement été prisés à cet égard. La critique a en effet valorisé leur diversité de couleurs, de textures et de formes qui enrichissait, selon elle, la gamme des matériaux de revêtements industriels standards peu intéressants. Elle a d'ailleurs encensé l'agencement de ces modules colorés et texturés en murales par Vermette. La mosaïque murale redéfinie par Joseph Iliu et Adrien Vilandré a aussi été estimée pour ses couleurs et notamment pour ses textures plus évidentes avec les effets de relief créés par les cailloux et autres matériaux plus épais. Le vitrail, lui, a été transformé précisément en fonction de la couleur, la libérant entièrement de la grisaille et du sertissage de plomb traditionnels dans la verrière en verre d'Eric Wesselow collaborant avec Art Kaleïray, où s'ajoute à cette couleur un effet de relief, et dans la verrière en fibre de verre de Jean-Paul Mousseau. Ajoutons que la mise en œuvre de la dalle de verre coloré taillé en facettes par André Rault, bien que sertie de plomb, se révèle un effet coloré également souligné. Outre leurs effets colorés, ces développements du vitrail ont augmenté la luminosité ou la clarté de l'édifice, une autre qualité très recherchée par la modernité architecturale. Quant à la peinture murale, retenons celle de Mario Merola qui a employé la peinture à l'acrylique couramment appelée « couleur lumineuse » dans des murales intérieures, vant es précisément pour la brillance ou la luminosité, voire la phosphorescence ou la fluorescence, de leurs couleurs, auquel s'ajoute un effet de texture ou de relief obtenu par le travail de leur support de contre-plaqué. De même, la tapisserie murale intérieure de Micheline Beauch min réalisée en tapis crocheté a été remarqu e tant pour ses effets colorés éclatants, voire fluorescents, que texturés issus de fibres textiles variées. Notons que la couleur en architecture, une caractéristique largement souhaitée, ou dit autrement un paramètre esthétique de l'horizon d'attente social, s'est manifestée dans des murales montr ealaises par le travail artistique de ces m diu ms. Ce qui a en ce sens été loué par la critique. De plus, la texture se révèle importante dans son discours, pour l'effet produit lorsque éclairée. Au cours des

années cinquante, la couleur, la texture et la luminosité deviennent des conventions esthétiques qui redéfinissent la pratique muraliste convenant à l'édifice moderne.

Les qualités techniques des médiums relevées par le discours pour leur pertinence en contexte architectural moderne sont la durabilité en particulier, car la présence attendue de ces couleurs et textures à l'extérieur surtout implique la résistance du matériau au climat montréalais, en plus de l'adaptabilité aux techniques de préfabrication. Ces deux aspects caractérisent précisément la céramique murale en carreaux ou briques de Claude Vermette, au regard de la réception de son exploration du médium. Ces éléments modulaires s'y révèlent résistants aux intempéries et produits à grande échelle. Quant aux grandes plaques épaisses de céramique développées par Louis Archambault, elles ont aussi retenu l'attention entre autres pour leur création en fonction de leur destination extérieure. La mosaïque mise en œuvre à l'extérieur par Albert Dumouchel et Joseph Iliu, et à l'intérieur par Alfred Pellan et Joseph Iliu également, a été considérée durable, tout comme l'a été le vitrail en verre d'Eric Wesselow et en fibre de verre de Jean-Paul Mousseau, ainsi que la peinture intérieure réalisée sur du contreplaqué par Mario Merola et celle utilisant une peinture synthétique à l'huile par Albert Cloutier. La durabilité de la murale à son environnement extérieur en particulier se révèle une condition devenue primordiale dans les années cinquante, voire une convention technique, en vue de réaliser le projet d'humanisation de l'édifice moderne.

S'articulant à la vision moderne tant artistique qu'architecturale valorisant l'innovation, les nouveaux matériaux, les nouvelles techniques et les équipements inhabituels en art déployés dans ces médiums lors de la réalisation de plusieurs murales ont été reconnus par nombre d'acteurs pour leur concordance avec la novation contemporaine des matériaux et des techniques de l'architecture moderne. Les expérimentations considérées les plus novatrices à cet égard par les acteurs sont survenues dans les médiums suivants:

la céramique, le vitrail, la mosaïque, la peinture, la sculpture murale et l'écran. Elles correspondent à plusieurs de leur attentes, à l'horizon d'attente social de l'époque. Dans le cas des carreaux et des briques plates et concaves développés par Claude Vermette, qu'ils ont louangés, il s'agit d'un matériau plusieurs fois millénaires que Vermette a cependant interprété en fonction des besoins et des méthodes de moulage et d'émaillage mécanisées, puis industrielles, du XX<sup>e</sup> siècle, nécessitant des équipements lourds : presse mécanique et four industriel. Le carreau aux dimensions inédites de Louis Archambault a d'une autre manière fait aussi évoluer le médium de la céramique, l'adaptant à un projet novateur de murale alliant la céramique et l'aluminium. La présence de la dalle de verre dans le vitrail d'André Rault est également un fait notable au regard de la novation du matériau, à la différence de celle du plomb encore présente toutefois.

À ces matériaux naturels, terre glaise et verre, s'ajoutent de nouveaux matériaux synthétiques ceux-là, mis en œuvre dans plusieurs médiums, que la critique a approuvés. Ainsi, les artistes Adrien Vilandré, Joseph Iliu et Eric Wesselow en association avec Art Kaleïray ont développé un adhésif synthétique permettant à Vilandré et Iliu de coller les éléments de la mosaïque et à Wesselow ceux du vitrail. Cette résine synthétique transparente accroissait l'effet esthétique de la murale en mettant l'accent sur le matériau coloré et texturé. De plus, la fibre de verre et la résine colorée ont été exploitées de manière novatrice et différente par Jean-Paul Mousseau dans ses verrières et par Sarah Jackson dans sa sculpture murale. La légèreté de la fibre de verre a été une qualité soulevée par la critique. Moins mis en évidence que les matériaux synthétiques précédents - adhésif, fibre de verre et résine colorée -, la novation de la peinture synthétique a vu, à tout le moins, ses effets plaire de manière notable également. Il s'agit de la peinture semi-synthétique à la caséine utilisée par plusieurs artistes, dont Mario Merola, de la peinture synthétique à l'acrylique, ou couleur lumineuse de marque Pelikan, par Merola et de celle commerciale à l'huile, l'alkyde Ciltone de C-I-L, par



Albert Cloutier. Deux autres matériaux synthétiques ont été appréciés pour leur caractère novateur : le linoléum composant les sculptures murales de Fritz Brandtner et de Karl et Laretta Rix, et le polystyrène recouvert de béton formant celle d'Adrien Vilandré.

Des métaux encore peu usités en art ont aussi été reçus favorablement. Il en est ainsi de l'alliage de cuivre et de laiton employé dans une sculpture murale et un écran par Joseph Iliu et de l'aluminium anodisé utilisé par Norman Slater dans des écrans. Outre la novation des matériaux, relevons celle des techniques impliquées, tributaires des techniques industrielles, soit : la soudure et l'anodisation du métal. En plus, de nouveaux supports commerciaux ont été employés : le panneau dur ou *masonite* par Dorothy Cole Ruddick et le contreplaqué ou *plywood* par Mario Merola et Fritz Brandtner.

De sorte que la réception critique extrêmement favorable au renouvellement de ces médiums - celui des matériaux ou des techniques - en regard des nouveaux critères ou enjeux de l'architecture moderne, révèle que cette novation ressortit de la convention technique, qui devient une nouvelle condition de la pratique de la murale. À peu de choses près, ces préoccupations du monde de l'art public montréalais des années cinquante rejoignent celles relevées par Eleanor Bittermann, aussi tôt qu'en 1952, dans son analyse fouillée à cet égard de la pratique muraliste étasunienne<sup>181</sup>.

Ajoutons que des matériaux se sont vus attribués une valeur symbolique par des critiques en raison de leur novation. Ceux-ci ont reconnu une valeur nationale canadienne à la céramique murale de Claude Vermette en particulier, à ses carreaux et ses briques plates et concaves. Il en va de même de la murale *Canada d'un océan à l'autre* de Louis

---

<sup>181</sup> Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architecture*, New York, Reinhold, 1952, p. 7, 21, 32, 46-47, 54, 64, 68, 72, 79, 81, 105, 129, 141, 148, 151-153, 162.

Archambault et Norman Slater. Dans ces deux cas, leur visibilité internationale a accru d'autant cette valeur nationale. De plus, le vitrail réalisé en verres superposés et collés par Eric Wesselow et Art Kaleïray a été considéré rien de moins qu'une nouvelle forme d'art canadien. Par ailleurs, une mosaïque d'Adrien Vilandré représentait pour lui une carte tactile du Canada. À la différence d'eux, un critique a plutôt attribué une valeur nationale québécoise à la technique traditionnelle du tapis crocheté revisitée de manière novatrice par Micheline Beauchemin.

Dans la foulée du sociologue Howard Becker, nous constatons que les transformations de conventions esthétiques, techniques et langagières sont survenues dans la pratique des médiums de l'œuvre murale publique montréalaise par les artistes alors que d'autres solidement ancrées persistaient. Les médiums, les matériaux et les techniques artistiques appropriés aux enjeux esthétiques et techniques architecturaux modernes ont ainsi été repensés et redéfinis par ces nouvelles conventions, alors largement diffusées au sein du monde de l'art public montréalais des années cinquante. Reste à examiner dans le chapitre qui suit la réception critique de l'œuvre murale même créée « en fonction » des caractéristiques de l'édifice moderne.

## **CHAPITRE VIII**

### **L'ŒUVRE MURALE CONÇUE « EN FONCTION »**

#### **DE L'ÉDIFICE MODERNE**

L'examen critique des commentaires a mis en évidence le fait que le monde de l'art public montréalais a considéré que l'œuvre murale devait être conçue « en fonction » de l'édifice moderne. Cette conception partagée par les acteurs a déterminé les conditions modernes de production de la murale. Les auteurs ont discuté de ce rapport murale-édifice sous deux aspects majeurs de la modernité architecturale : l'esthétique architecturale, en regard de ses éléments formels et de ses rapports à l'environnement extérieur et à l'aménagement intérieur, et la fonctionnalité ou l'usage de l'édifice. Ce chapitre vise à identifier les représentations qui ont défini ce rapport moderne de la murale avec l'édifice et les conventions esthétiques et symbolique qui l'ont conditionné au vu du discours.

Nous avons observé que les commentateurs ont porté attention au rapport d'échelle entre la murale et l'édifice, à la qualification de la murale en tant que mur structurel et surface plane, aux caractéristiques suivantes des composantes formelles de la murale : la forme, la couleur, le rythme et la texture. Leurs écrits font également état de leur souci des rapports de la modernité de la murale avec l'environnement extérieur de l'édifice, tels son éclairage naturel, son paysage et son voisinage bâti, ainsi qu'avec son aménagement intérieur, sa décoration intérieure. Nous avons remarqué de plus que le lien de la murale

avec l'usage de l'édifice moderne a été évoqué, mais de manière restreinte. Les commentaires concernent l'atmosphère ou l'ambiance que l'œuvre murale doit créer en fonction de la typologie architecturale, ainsi que la commémoration de la vocation du bâtiment.

## **8.1 L'esthétique architecturale moderne**

L'analyse du discours de réception montre que les auteurs qui ont discuté de l'importance de la conception de l'œuvre murale en fonction de l'édifice moderne, ont abordé trois aspects marquants de l'esthétique architecturale moderne. Un premier concerne les rapports de la murale avec l'échelle architecturale, avec le mur et avec ses éléments formels : forme et couleur, rythme et texture. Un second aspect participe de l'ouverture de cette architecture moderne à l'environnement extérieur, dont les rapports de la murale avec l'éclairage naturel, le paysage et le bâti ont été retenus. Et un troisième porte sur la relation de la murale avec l'aménagement intérieur de l'édifice, avec le programme artistique et le mobilier.

### **8.1.1 L'esthétique moderne**

#### **L'échelle**

Des critiques d'art et des journalistes ont ponctuellement soulevé l'épineuse question - le « problème » selon le critique d'art Rodolphe de Repentigny - du rapport d'échelle



entre l'œuvre murale et l'édifice. Un tel rapport participe des « exigences de l'échelle monumentale » pour l'artiste Jacques de Tonnancour<sup>1</sup>. Ce rapport de proportion se révèle important pour eux, car l'espace alloué à la murale en regard du volume de l'édifice engage sa plus ou moins grande visibilité. Les auteurs ont alors examiné ce rapport d'échelle entre la murale et l'édifice sous trois aspects : la localisation de l'œuvre, ses dimensions et l'adaptation *in situ* de sa maquette en fonction de lui.

Le premier aspect du rapport de la murale avec l'échelle du bâtiment consiste en sa localisation. Ce qu'un journaliste met en évidence, en 1956, en discutant de l'espace réservé à la mosaïque murale de Joseph Iliu en façade de l'École de l'automobile. Selon lui, sa localisation au bas de l'édifice induit une proximité que l'artiste a exploité en graduant les formes et les couleurs afin qu'elle demeure « à l'échelle du passant ». Cette proximité avec la murale retient aussi l'attention du critique d'art René Chicoine, en 1958, à propos des effets de relief de la peinture murale de l'artiste Mario Merola réalisée à l'entrée du nouveau bar Le Pompon rouge du vieil hôtel Windsor. Ces reliefs deviennent intéressants et surtout efficaces de par leur « destination précise », le « facteur de l'échelle » et celui du « format » entrant ainsi en jeu. Sa remarque vaut pour la murale de l'artiste décorant la cafétéria du pavillon canadien à Bruxelles cette année-là. Toutefois, Chicoine déplore le manque de visibilité de l'œuvre de Merola au bar Le Pompon rouge de l'hôtel, dont la base est partiellement cachée, de loin du moins selon lui, puisque localisée près de « deux pieds plus bas que le parquet ». Le critique d'art Robert Ayre constate de même qu'elle est peu visible, bien qu'il attribue plutôt cela à sa localisation dans une section perdue du mur. Mentionnons par ailleurs que Chicoine se préoccupe aussi de la murale exécutée par l'artiste Richard Lorain au bar Dorchester du

---

<sup>1</sup> Rodolphe de Repentigny, « Expo de projets soumis pour une décoration; le problème se précise », *La Presse*, 17 mai 1957; et Jacques de Tonnancour, « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien », *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 14.

même hôtel, dont il note le problème de localisation particulier et difficile à résoudre, soit : le manque de recul causé par l'arche dans ce bar à l'espace si exigü<sup>2</sup>.

Le second aspect de la création de la murale en fonction de l'échelle de l'édifice mis au jour concerne ses dimensions. Celles des formes incluses au sein même de l'œuvre, comme le critique d'art Conrad Langlois en signale l'incidence, en 1953, dans les bas-reliefs d'Armand Filion. Il explique qu'un personnage, dans sa dimension et sa forme, peut y être « plus élancé ou plus trapu que nature » compte tenu « des proportions de l'édifice ». Il y a de plus les dimensions imposées des œuvres mêmes, que de manière générale le critique d'art Rodolphe de Repentigny considère « peu visibles », en 1956. Conséquemment, il revendique que leur soit alloué « un pour cent de l'espace ». En 1959 et 1960, des journalistes témoignent aussi de l'importance des dimensions en signalant que les verrières réalisées par Marius Plamondon à l'oratoire Saint-Joseph, qui mesurent 164 pieds<sup>2</sup> chacune selon eux, correspondent « à l'échelle de la basilique »<sup>3</sup>.

Le troisième aspect retenu par les critiques d'art Robert Ayre et Rodolphe de Repentigny se révèle l'adaptation *in situ* de la maquette de la murale à l'échelle de l'édifice. Ayre relève celle que fait l'artiste Mary Filer à partir de ses croquis, lorsqu'elle trace, en 1954, les motifs de sa peinture murale à l'université McGill. Rappelons que ce critique met de plus en valeur, en 1958, le fait que Mario Merola trouve le résultat de sa murale à l'hôtel

---

<sup>2</sup> Dans l'ordre : « Importante réalisation décorative de 1956 », *Légende de figure, La Presse*, 29 décembre 1956; René Chicoine, « Les moins de trente ans sous zéro », 14 décembre 1958, « Une porte d'enfer bien agréable », 28 juin 1958, et « Décor pictural », *Le Devoir*, 8 octobre 1958; et Robert Ayre, « Observations on a Mural And Some New Exhibitions », *The Montreal Star*, 21 juin 1958.

<sup>3</sup> Dans l'ordre : Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 102; Rodolphe de Repentigny, « La sculpture doit reprendre sa place », *La Presse*, 2 juin 1956; « Quatre verrières installées en 1959 », *Légende de figure, La Presse*, 29 décembre 1959; et « Les verrières de l'Oratoire », *Légende de figure, Notre-Temps*, 2 janvier 1960.

Windsor plus satisfaisant que celui de l'œuvre au pavillon d'exposition canadien, car ayant travaillé dans le lieu même, il a pu évaluer sur place ce rapport d'échelle, adapter la maquette originale et modifier en conséquence sa réalisation. Souvenons-nous également que de Repentigny juge les maquettes des artistes souvent inadéquates à cet égard cette année-là, d'où le fait qu'il valorise l'adaptation de la maquette sur le site par Jean-Paul Mousseau. Sinon « des erreurs graves [peuvent] être commises », selon lui, car « des différences d'échelle » occasionnent souvent « des différences de qualité »<sup>4</sup>.

Dans leurs commentaires, ces acteurs ont donc pointé l'importance du rapport d'échelle dont la visibilité de la murale est tributaire et ont appuyé l'adaptation de sa conception en fonction de l'édifice. À l'époque, un intérêt pour « le mur » - une expression courante du langage architectural moderne - s'est en plus développé.

### **Le mur en tant que structure et surface plane**

Importante en architecture moderne, la notion de « mur » a trouvé un écho auprès de certains critiques d'art et d'architecture, en plus d'artistes, à partir du milieu des années cinquante, au moment où, après d'incessants appels, un certain nombre de murales sont réalisées ou en voie de l'être. Ces acteurs ont abordé le rapport de la murale avec cet élément architectural sous deux aspects : en tant que structure, dissociant alors pour certains la murale structurale, de par la mise en œuvre de son matériau, de celle créant l'effet du tableau accroché, et en tant que surface plane.

---

<sup>4</sup> Robert Ayre, « Mary Filer's Work in Progress », *The Star*, 28 août 1954, et « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; et Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958.



Dès 1955, le caractère structural de certaines murales s'est vu promu par l'expression récurrente « faire partie du mur ». Ce qui accroît leur rapport intrinsèque au bâtiment, selon les commentaires. Ceux du critique d'art Rodolphe de Repentigny sont en ce sens explicites. Étant déjà concerné par la « structure » des murs intérieurs et extérieurs à exploiter, il trouve en la mosaïque de l'artiste Joseph Iliu une application appropriée, comme il l'écrit cette année-là : « Les carrés [sont] insérés dans un ciment très fort qui fait effectivement partie du mur.<sup>5</sup> » Quelques années plus tard, Iliu témoigne d'ailleurs de son intérêt à créer des murales structurales. Il exprime ainsi son rapport au mur dans la revue *Vie des Arts* : « Il faut le 'bâtir' ensemble, avec une matière commune à ses deux destinations, tenir et *décorer*.<sup>6</sup> » Pour lui, le matériau ne doit pas seulement le couvrir mais « le bâtir », écrit-il encore dans *ABC*<sup>7</sup>. Puis, les panneaux de fibre de verre de Jean-Paul Mousseau exposés en 1957 retiennent l'attention de de Repentigny, qui souhaite qu'ils puissent « faire partie du mur » et non plus être suspendus comme un tableau<sup>8</sup>. Cela rejoint la préoccupation de l'artiste Mario Merola affirmant cette année-là que la murale est préférable au tableau, car « 'Cela fait partie du mur.'<sup>9</sup> » rapporte Robert Rice.

Des commentateurs d'architecture ont aussi apprécié le caractère structural de certaines murales, dont celle composée de blocs de ciment par Jean-Paul Mousseau réalisée à l'intérieur du centre de loisirs du collège Notre-Dame, pour l'un. Il écrit que : « le

---

<sup>5</sup> Rodolphe de Repentigny, « L'art au service de la cité », *La Presse*, 5 novembre 1955; voir aussi « Le film ne menace pas la peinture », *La Presse*, 24 septembre 1955.

<sup>6</sup> Joseph Iliu, « Mosaïque », *Vie des Arts*, n° 13 (Noël), 1958, p. 48.

<sup>7</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 59.

<sup>8</sup> Rodolphe de Repentigny, « Nouveaux horizons pour la peinture », *La Presse*, 18 mai 1957.

<sup>9</sup> Mario Merola cité dans Robert Rice, « La fresque de Merola prend forme dans un atelier bien connu », *La Presse*, 21 novembre 1957.



matériau même du mur, en soi extrêmement humble, n'a eu qu'à être travaillé un peu plus pour produire cette poésie [...] le faire se développer<sup>10</sup>». Un autre valorise l'emploi d'un matériau naturel par Adrien Vilandré dans une murale extérieure, le marbre noir, car il devient une « *partie intégrale* de la structure » de la synagogue Beth-Sholom, à Montréal. Moins clairement qu'eux, le journaliste Dollard Morin suggère tout de même cet aspect, lorsqu'il met en valeur les matériaux des murs conçus par l'artiste Maurice Savoie au centre récréatif Saint-Charles : ceux extérieurs formant « une immense mosaïque de brique » et celui de la piscine étant en « blocs de béton imprimés »<sup>11</sup>. Par ailleurs, rappelons que la question de l'esthétique du matériau architectural et de sa mise en œuvre dans la murale en tant qu'élément structurant le mur a été traitée par l'architecte John Bland, en 1953, en regard des bas-reliefs de Le Corbusier.

De plus, Bland a évoqué la portée décorative du plan du mur, considéré en tant que forme, et surface chez Mies van der Rohe<sup>12</sup>. Ce qui s'avère le second aspect du rapport de la murale avec le mur en tant qu'élément architectural traité par des acteurs montréalais. Ces derniers ont soutenu la planéité du mur en affirmant que la murale doit « respecter le mur », le corollaire de l'importance accordée à ne pas le « détruire » vue précédemment. Les peintres Fernand Leduc et Albert Cloutier favorisent en ce sens la planéité de la peinture murale : Leduc y liant l'art abstrait, car un de ses moyens est pour lui « le respect de la surface » et Cloutier mentionnant à plusieurs reprises qu'elle doit demeurer

---

<sup>10</sup> « Le Centre de Loisirs Notre-Dame, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 160 (août), 1959, p. 35. [Gérard Notebaert, architecte; Eugène Larose, architecte-conseil]

<sup>11</sup> « La synagogue Beth-Sholom, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 39, [Arnold Schrier, architecte]; et Dollard Morin, « Le nouveau centre St-Charles », *La Presse*, 19 novembre 1960.

<sup>12</sup> John Bland, « Mies van der Rohe et Le Corbusier », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 89 (septembre), 1953, p. 24.

plane, soit : « a flat wall ». Un journaliste signale de même la rythmique « strictement respectueuse du mur » de la céramique murale de Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau<sup>13</sup>. Précisons que cet intérêt significatif pour la planéité n'implique toutefois pas que le rapport de texture ait pour autant été proscrit, comme on le verra maintenant.

### **La forme et la couleur, le rythme et la texture**

Dans leurs écrits, les acteurs ont établi des rapport formels de la murale avec la forme et la couleur de l'édifice, auxquels s'ajoutent ceux du rythme de sa composition et de sa texture. Nous avons constaté qu'ils ont surtout retenu des cas où, selon eux, la murale reprend clairement un élément esthétique de l'édifice en son sein, voire plusieurs, en concordance avec elle. De sorte que la forme et la couleur, le rythme et la texture ont été perçus comme des éléments de l'esthétique architecturale dont le muraliste devait tenir compte dans la conception de la murale, couramment en les y insérant, même transformés, ou à l'occasion en les mettant en valeur.

Le rapport de forme et de couleur, dont celui de la reprise de la forme et de la couleur de l'édifice dans l'œuvre murale, a été abordé plus souvent que celui des autres éléments. Les propos d'un journaliste et d'un commentateur d'*ABC* signalent un exemple probant de cette adaptation d'éléments de l'édifice au sein même de la murale. Il font valoir que les formes et les couleurs de la mosaïque réalisée, en 1955, par l'artiste Joseph Iliu en façade d'un supermarché Steinberg (coin Saint-Laurent et Crémazie) reprennent celles

---

<sup>13</sup> Dans l'ordre : Fernand Leduc, « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959], *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 13; Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 255, 257; et « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959.

de l'édifice. Le premier déclare que la murale est un « re-statement of the building, an *integration* of it's form and color<sup>14</sup> ». Le second précise que : la murale « reprend chacun des éléments du thème de la tour [d'enseigne] et les reconstitue en plan sur le mur. Les rectangles et carrés de la tour sont remis en diverses positions et formes, en multiples couleurs.<sup>15</sup> » Ce dernier relève de plus que la géométrie des formes du polyptyque mural en mosaïque exécuté par l'artiste en façade d'un autre supermarché Steinberg (coin Sainte-Catherine et Morgan) est tributaire de la « structure extrêmement simple et dépouillée » de l'édifice, dans l'esprit de laquelle Iliu l'a conçu<sup>16</sup>. Iliu affirme d'ailleurs que dans ses murales : « l'accent a été mis sur l'expression des formes et des couleurs et sur leur mariage avec l'espace architectural<sup>17</sup> ». Ce dont témoigne la reprise des couleurs vert et rouge du parement d'origine de l'édifice dans cette mosaïque murale.

Retenons aussi l'exemple des rapports concordants de forme et de couleur de la sculpture murale intérieure d'Anne Kahane établis par le critique d'art Robert Ayre. Pour lui, les figures semi-abstraites correspondent à la sobriété de celles du hall de l'immeuble de bureaux : « keeping with the architecture, its clean lines<sup>18</sup> ». De plus, la couleur du bois de la murale, de l'acajou, reprend celle du mur opposé qui en est recouvert.

D'autres auteurs se sont montrés particulièrement intéressés par le rapport chromatique

---

<sup>14</sup> « East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural », *The Gazette*, 20 mai 1955.

<sup>15</sup> « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 38.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>17</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 59.

<sup>18</sup> Robert Ayre, « Coming Events at the Art Museum; Sculpture in Local Architecture », *The Star*, 1<sup>er</sup> septembre 1956.

de la murale à l'édifice. Ce que l'artiste Marius Plamondon considère fort important, puisque « le coloris » de l'église par exemple, constitue un des « facteurs que l'artiste le plus effronté n'aurait jamais l'inconscience ou l'audace d'ignorer<sup>19</sup> », selon lui. À cet effet, un commentateur d'*ABC* souligne la concordance de la couleur « or » dans la céramique murale de Claude Vermette avec la coloration « beige » du mur de brique de l'église Notre-Dame-de-la-Salette. Un autre encore relève la relation de la mosaïque extérieure au « riche coloris » de Joseph Iliu avec l'église « vibrante de couleur » Saint-Bernardin-de-Sienne cette fois<sup>20</sup>. Rappelons que d'autres acteurs ont toutefois valorisé le contraste, défiant la convention d'harmonie aux couleurs pâles.

À l'occasion, des commentateurs ont discuté du rapport de rythme. Le critique d'art Conrad Langlois le mentionne à propos de la conception du bas-relief extérieur d'Armand Filion, dont le « rythme doit s'harmoniser avec le reste de l'édifice ». Par ailleurs, un journaliste d'*Administration paroissiale* suggère le lien existant entre le rythme de la peinture murale abstraite de Marcel Bellerive et les joints de maçonnerie des blocs de béton d'un mur intérieur du centre de loisirs M<sup>gr</sup> Pigeon<sup>21</sup>.

Le rapport de texture entre la murale et le bâtiment doit aussi être pris en compte, selon les critiques d'art Robert Ayre et Rodolphe de Repégnigny, en plus des artistes Maurice Lemieux et Mario Merola. Ayre signale par exemple le rapport contrasté des textures du

---

<sup>19</sup> Marius Plamondon, « Art moderne et décoration d'église », *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 14.

<sup>20</sup> « Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 44, [Paul-G. Goyer, architecte]; et « L'église Saint-Bernardin-de-Sienne, à Ville St-Michel », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 37. [Duplessis, Labelle, Derome, architectes]

<sup>21</sup> Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 97; et « Centre Monseigneur Pigeon », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 2 (nov.-déc.), 1960, p. 9.



métal, de la pierre et du bois présentes dans le hall d'un immeuble de bureaux avec celle du bois de la sculpture murale d'Anne Kahane. L'artiste Maurice Lemieux, pour sa part, désire tirer parti de la valeur esthétique des matériaux artistiques en exploitant, en accord avec ceux de l'architecture, leurs textures possibles : celles d'origine ou celles travaillées de façon à créer des jeux d'ombres<sup>22</sup>.

À la différence des précédents, un auteur d'*ABC* pointe la mise en évidence d'une caractéristique architecturale par la couleur d'une œuvre, et non pas sa reprise. Il s'agit de la frise en céramique rouge conçue par Jean-Paul Mousseau à l'extérieur du centre de loisirs du collège Notre-Dame. Pour lui, elle exprime « l'épaisseur de la structure » de l'édifice, sa légèreté dans ce cas<sup>23</sup>.

Ces relations formelles entre l'esthétique de la murale et celle de l'édifice moderne s'avèrent donc primordiales, voire des conventions esthétiques du monde de l'art public, au regard des écrits. Elles se concrétisent dans des rapports souvent concordants de forme et de couleur, de rythme et de texture. Enfin, que les acteurs aient discuté du rapport de l'œuvre murale avec l'édifice moderne en terme formel, ou en termes de structure ou de surface du mur, ou bien d'échelle, tous en ont indiqué l'importance. Ce rapport esthétique moderne, qui pour eux doit lier la murale à l'édifice, s'est accompagné d'un autre, tout aussi moderne et appréciable, à savoir : la relation de la murale avec l'environnement extérieur de cet édifice.

---

<sup>22</sup> Robert Ayre, « Coming Events at the Art Museum; Sculpture in Local Architecture », *The Star*, 1<sup>er</sup> septembre 1956; et Maurice Lemieux, « Sculpture et architecture : Maurice Lemieux, sculpteur nous entretient sur son art », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 165 (janvier), 1960, p. 43. Voir aussi Rodolphe de Repentigny, « Le film ne menace pas la peinture », *La Presse*, 24 septembre 1955; et Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 261.

<sup>23</sup> « Le Centre de Loisirs Notre-Dame, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 160 (août), 1959, p. 35.

### 8.1.2 L'environnement extérieur

Caractéristique de la modernité architecturale, le lien de l'édifice avec l'environnement extérieur trouve son pendant lorsque la murale établit une relation formelle avec des éléments extérieurs, comme l'ont fait valoir quelques acteurs des mondes de l'art et de l'architecture. Deux thèmes ont retenu leur attention : l'éclairage naturel et l'environnement paysager et bâti.

#### L'éclairage naturel

Des commentaires établissent que des murales ont été conçues en fonction de l'éclairage naturel induit par l'implantation au sol de l'édifice. Cela se révèle un enjeu dont les acteurs ont discuté en regard de trois espaces de localisation de la murale : l'extérieur, le hall d'entrée et le mur lumineux créé par la verrière.

Dans le cas de la murale extérieure, relevons l'impact du mouvement de la lumière naturelle sur les bas-reliefs d'Armand Filion par exemple, soit « de recevoir la lumière et d'accumuler les ombres », qui est pris en compte par l'artiste. Il adapte sur le chantier même ses esquisses et petites maquettes lors de la taille directe de la pierre, nous apprend le critique Conrad Langlois, en 1953. Un autre exemple particulièrement intéressant est la mise à profit de cet effet changeant de l'ensoleillement sur la murale *intégrée* à la façade du supermarché Steinberg (coin Saint-Laurent et Crémazie) par l'artiste Joseph Iliu. Il écrit avoir choisi et ordonné des formes surtout horizontales et à angles de 45 degrés afin d'accompagner l'ombre projetée par la marquise du supermarché sur la murale. Pour un critique d'*ABC*, ces « jeux d'ombres et de lumière » deviennent en effet

parallèles aux formes au fil de la course solaire<sup>24</sup>.

Un autre espace retenu par la critique où l'éclairage naturel atteint la murale est le hall d'entrée. Rodolphe de Repentigny constate que la peinture murale de Mario Merola à l'entrée du bar Le Pompon rouge de l'hôtel Windsor, qu'il situe au fond du foyer mais face à l'entrée principale, demeure pourtant « visible de la rue » grâce à ses couleurs éclatantes. René Chicoine, Robert Ayre et Pierre Saucier abondent en ce sens. Ils affirment que sa couleur attire le regard vers le fond; ce que Paul Gladu considère une fonction importante pour le visiteur<sup>25</sup>. De même, la mosaïque de cailloux d'Adrien Vilandré réalisée au fond du hall d'entrée de l'entreprise de ruban gommé Canadian Technical Tape, à Saint-Laurent, visible de la rue grâce au mur-rideau, devait « arrêter tous les regards de la rue », soutient l'artiste (fig. B.72). Par son coloris et son ampleur, l'œuvre répond au désir de l'entrepreneur de voir l'« attrait visuel » de la façade de son usine « retenir les regards », selon un commentateur d'architecture. Cet effet se révèle « saisissant et séduisant » le soir en particulier, dans l'obscurité, ajoute-t-il<sup>26</sup>.

Un dernier intérêt suscité par l'éclairage naturel est son effet prévu au travers du vitrail.

---

<sup>24</sup> Dans l'ordre : Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 102; Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 57; et « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 38.

<sup>25</sup> Dans l'ordre : Rodolphe de Repentigny, « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola », *La Presse*, 20 juin 1958; René Chicoine, « Une porte d'enfer bien agréable », *Le Devoir*, 28 juin 1958; Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 260; Pierre Saucier, « La murale flamboyante de Merola égaie le hall renaissance du Windsor », *La Patrie*, 22 juin 1958; et Paul Gladu, « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre », *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

<sup>26</sup> Adrien Vilandré cité dans Gaston Chapleau, « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 50; et « Une fabrique de ruban gommé, à Saint-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 133 (mai), 1957, p. 48, 50-51. [John Bird, architecte]

Ce mur lumineux doit être pensé en fonction de son emplacement dans l'édifice, de son orientation, selon le verrier Del Brousseau, interrogé par Pierre Saucier. Pour l'artiste, cette clarté conditionne le choix des couleurs et la distribution de la lumière. L'artiste et verrier Marius Plamondon témoigne en plus de l'importance de prendre en compte non seulement « l'orientation » de l'église mais aussi les « édifices voisins » qui influencent la lumière naturelle qui y pénètre. Les verrières d'André Rault à l'église Notre-Dame-de-la-Salette, avec leurs pièces de dalle de verre taillées en facettes, visent d'ailleurs à maximiser la diffusion de la lumière naturelle, écrit un journaliste<sup>27</sup>.

Par ailleurs, des commentaires concernant plutôt la réception de la murale en fonction de l'éclairage naturel, et non pas sa conception, ne sont toutefois pas dénués d'intérêt, car ils renvoient à sa visibilité accrue. Par exemple, Rodolphe de Repentigny écrit que la fresque de Stanley Cosgrove réalisée dans le hall du collège Saint-Laurent reçoit « un éclairage parfait ». Un commentateur d'*ABC* relève, lui, la stratégie de visibilité de la peinture murale de Joseph Iliu dans le hall de l'entreprise Léon M. Adler adoptée par l'architecte Max Roth. Il l'éclaire à partir du toit grâce à un « lanterneau à claire-voie, muni de lames profondes », soit un pare-soleil. Ce qui permet à l'architecte de « rendre justice à l'œuvre », selon lui, en plus de répondre aux fonctions architecturales d'esthétique et d'usage<sup>28</sup>. Notons de plus que l'attention portée par l'architecte Roger D'Astous à la disposition des verrières de José Osterrath à l'église Notre-Dame-du-Bel-

---

<sup>27</sup> Dans l'ordre : Pierre Saucier, « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail », *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 76, 94; Marius Plamondon, « Art moderne et décoration d'église », *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 14; et « Vitraux installés à l'église Notre-Dame-de-la-Salette », *La Presse*, 2 février 1957.

<sup>28</sup> Rodolphe de Repentigny, « On offre un mur à Cosgrove », 19 septembre 1953; et « L'Édifice Léon M. Adler, à Saint-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 128 (décembre), 1956, p. 34. [Max W. Roth, architecte]



Amour et à la lumière qui les traverse, tient compte du passage du soleil durant les offices. Il doit être derrière les fidèles pour éviter leur aveuglement tout en éclairant l'autel, selon un journaliste. Pour D'Astous, «le soleil décrit exactement l'arc de cercle du plan, se déplaçant du vitrail est (messe de l'aurore) au vitrail sud (grand-messe)<sup>29</sup>».

Ainsi le lien de la murale avec l'éclairage naturel a accompagné le développement de l'architecture moderne montréalaise, soucieuse à cet égard de mieux éclairer l'édifice et de lier ses espaces extérieur et intérieur. L'œuvre murale extérieure et le vitrail qui fait mur y ont participé, comme le souhaitait ardemment le monde de l'art public, en prenant en compte l'effet de la lumière naturelle sur son matériau ou ses effets esthétiques. Ce qui s'applique aussi à la murale située dans le hall d'entrée de l'édifice, dont la conception moderne visait à accroître son ensoleillement et sa visibilité par la présence du mur-rideau et de dispositifs d'éclairage modernisés tel le lanterneau.

### **Le paysage et le bâti**

Moins étayé que le rapport à la lumière naturelle, celui de l'œuvre murale avec l'environnement paysager et bâti préoccupait tout de même certains acteurs. Plusieurs commentaires portent sur la céramique murale, alors grandement développée et exploitée précisément aux fins extérieures. Celui d'Armor Landry dans *ABC* notifie que la couleur de l'œuvre doit « marier » le « ton » de l'édifice à « l'atmosphère du voisinage ». En ce sens, un journaliste fait valoir que la céramique murale de Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau est « conditionnée par l'environnement ». Ce que les critiques d'art

---

<sup>29</sup> Roger D'Astous cité dans François Bourdages, « La nouvelle église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Cartierville, joyau d'architecture moderne », *La Patrie*, 26 mai 1957.

Rodolphe de Repentigny et Irene Kon soulignent également. Le premier pointe le « lien vivant entre l'immeuble et la nature verdoyante » qu'induit leur ensemble mural vivement coloré ceinturant trois faces du restaurant du Lac-aux-Castors avec le paysage du mont Royal. La seconde indique l'importance pour Vermette de prendre en considération le paysage local auquel l'œuvre doit s'harmoniser<sup>30</sup>.

Outre ce rapport de la murale à l'environnement paysager, son lien établi avec le bâti, les édifices existants, a aussi été traité; relevons-en deux cas. Dans le premier, s'affrontent deux visions du rapport de contraste véhiculées par des commentateurs d'architecture appréciant tout deux la murale en céramique de Claude Vermette en façade de l'église Notre-Dame-de-la-Salette. Ces auteurs s'opposent sur la pertinence du rapport chromatique installé par l'immense murale au ton clair, qui met en jeu sa modernité, ainsi que par son mur de brique beige, avec des édifices anciens environnants. Pour l'un, ce rapport est concordant, puisqu'il le considère « commandé par l'architecture du voisinage ». Pour l'autre à l'inverse, il le contrarie, car les édifices sont construits de vieilles pierres grises<sup>31</sup>. Dans le second cas, il s'agit également du rapport chromatique de la murale et du nouvel édifice avec le bâti existant depuis longtemps. Le critique d'art Rodolphe de Repentigny l'aborde ainsi lors de l'ajout, au collège Notre-Dame, du centre de loisirs moderne érigé à proximité et décoré de céramiques de Vermette et de Mousseau en façade : même si « certaines concessions ont dû être faites à l'harmonisation avec des

---

<sup>30</sup> Dans l'ordre : Armour Landry, « La céramique au service de l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 33; « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau », *La Presse*, 12 février 1959; Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958; et Irene Kon, « Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 359-360.

<sup>31</sup> « Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 44, [Paul-G. Goyer, architecte]; et W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 40.

structures pré-existantes, il demeure que le [centre] semble avoir son rythme grâce à l'agencement des couleurs<sup>32</sup>».

Ce rapport de l'œuvre murale publique avec l'environnement extérieur - lumière, paysage et bâtiment - participe de l'ouverture de l'art et de l'architecture modernes à leur environnement. Cette préoccupation se révèle d'ailleurs défendue par les tenants internationaux de l'architecture moderne dans les CIAM d'après-guerre. Au CIAM 6, en 1947, les architectes modernes affirment leur désir de soutenir « a new conception of integrated planning » devant favoriser, en plus de l'architecture, un environnement de qualité. En 1951, au CIAM 8, ils précisent que ce rapport de l'architecture moderne avec son environnement, incluant la place publique et l'art public, doit l'être tant avec sa matérialité que sa symbolique<sup>33</sup>. Par ailleurs, l'intérêt porté à la relation de la murale montréalaise à l'environnement se double de son rapport à l'aménagement de l'espace public intérieur : le design d'intérieur ou la « décoration intérieure ».

### 8.1.3 L'aménagement intérieur : le programme artistique et le mobilier

Nous avons relevé que des écrits ont aussi traité des rapports de la murale au programme artistique mis en place à l'intérieur de l'édifice et à son mobilier. Leurs auteurs ont surtout valorisé le maintien du rapport conventionnel d'harmonie, d'« unité dans la diversité », revu par la modernité artistique toutefois, et ont dénigré celui de contraste.

---

<sup>32</sup> Rodolphe de Repentigny, « Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958.

<sup>33</sup> CIAM, « Reaffirmation of the Aims of CIAM: CIAM 6, Bridgwater » [1947], p. 101, et « Summary of Needs at the Core: CIAM 8, Hoddesdon » [1951], p. 135, dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, New York, Columbia Books of Architecture-Rizzoli, 1993.

Le programme artistique religieux émerge clairement du discours à cet égard. Ce qui surprend peu car l'édifice cultuel compte traditionnellement un aménagement intérieur recherché. Notons que celui de l'édifice moderne doit répondre aux prescriptions du clergé québécois définies dans le Code d'art sacré, qui stipule que la « bonne décoration » évite « les *surcharges* et l'emploi d'éléments *vulgaires* » et tient compte du mobilier<sup>34</sup>. Relevons cinq cas de rapports entre les murales et les programmes artistiques critiqués par des acteurs des mondes de l'art et de l'architecture, entre 1954 et 1961, qui témoignent de leur cohérence ou non. Remarquons-y la présence constante de la céramique murale de Claude Vermette. La réception critique de quatre cas met en valeur l'effet harmonieux de l'aménagement intérieur grâce au programme artistique. Ainsi, à l'église Notre-Dame-de-la-Salette, où Vermette exécute l'immense murale religieuse en façade, un journaliste souligne avec intérêt qu'il y réalise de plus le maître-autel en marbre, brique et céramique en collaboration avec l'artiste et décorateur Jean-Charles Charuest et qu'il couvre de carreaux de céramique les huit colonnes supportant le baldaquin l'entourant. Le commentateur d'architecture W. E. Greening approuve l'effet d'unité ainsi créé par les couleurs et les formes de la céramique de Vermette recouvrant ces éléments du décor liturgique. Ajoutons que Charuest y produit en plus le chemin de la croix et les bas-reliefs représentant la Vierge<sup>35</sup>. De même, Greening apprécie l'effet d'ensemble de la décoration intérieure de la chapelle de l'Institut des sourds-muets, qui

---

<sup>34</sup> M<sup>gr</sup> Ernest Lemieux, « Directives et législation ecclésiastiques en matière d'art sacré », dans *L'Art religieux contemporain au Canada*, actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), Québec, s.é., 1952, article 81, p. 35.

<sup>35</sup> « L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec », *La Patrie*, 4 décembre 1954; et W. E. Greening : « general effect of unity », dans « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 40. Voir aussi « Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 46, [Paul-G. Goyer, architecte]; et Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 15-16.



comprend la murale, la frise et le recouvrement des colonnes en carreaux de céramique effectués par Vermette. Là encore, des sculptures murales et le chemin de la croix sont l'œuvre de Charuest. De la production de Vermette, il écrit ceci :

The use of the one material and similar colour schemes throughout the whole of this interior give an effect of *harmony and unity*. [...] the various decorative details [...] has conceived of them as parts of an *organic whole*. The colours of the tiles are brilliant, and there is a 'contemporary' quality about *the interior considered over-all*.<sup>36</sup>

Un commentateur d'*ABC* partage cet avis, car l'effort d'*intégration de l'architecture et des arts alliés* s'avère « réussi » grâce à la « place prépondérante » de la céramique et de sa polychromie créant « l'impression d'une continuité », selon lui. Pour Greening encore, l'intérieur de l'église du Christ-Roi, à Joliette, mérite l'attention également. Il vante l'unité de son ensemble obtenue grâce aux séries de carreaux de céramique de Vermette présentes dans les trois autels, le candélabre et les stations du chemin de la croix. Signalons que la présence accrue du chemin de la croix coïncide avec la montée du christocentrisme, qui valorise l'image christique plus que celle mariale ou des saints<sup>37</sup>. Ajoutons que cet ensemble décoratif rappelle l'effet de la bande décorative qui servait de « lien visuel entre la composition [religieuse] et le mur<sup>38</sup> », en liant la murale et les divers éléments de la décoration cette fois. Le critique d'architecture Patrick Schupp apprécie, lui, que la céramique de couleur bleu de Vermette se retrouve tant sur les murs

---

<sup>36</sup> Nous soulignons. W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39.

<sup>37</sup> Ginette Laroche, « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 », dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre L'Allier, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 22.

<sup>38</sup> Laurier Lacroix, « La peinture murale dans les églises du Québec », *Sessions d'étude de la Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 47, 1980, p. 97.

que les colonnes du sanctuaire du Centre marial des pères Montfortains, à Montréal<sup>39</sup>.

À l'opposé, un commentateur d'architecture questionne, au nom de la novation artistique, la cohérence de l'ensemble de la décoration intérieure de l'église des Saints-Martyrs-Canadiens, à Montréal. Il affirme que celle du chœur est « la plus soignée », avec son autel, ses chandeliers et son abside en céramique de Vermette, ainsi qu'avec ses bas-reliefs de Charuest, qui remplacent avantageusement la « statuaire de catalogue ». Mais il déplore que la peinture murale d'Umberto Bruni y occupe « une place de choix qu'elle ne méritait pas » du fait de sa représentation traditionnelle des mécènes<sup>40</sup>.

Ces commentaires confortent les aspirations de l'artiste Jean-Charles Charuest décrites en 1955 dans *ABC*. Notons qu'il agira à titre de décorateur d'intérieur dans trois de ces lieux : les églises Notre-Dame-de-la-Salette et des Saints-Martyrs-Canadiens, et la chapelle de l'Institut des sourds-muets. Pour lui, la décoration intérieure d'une église diffère de la présentation d'une collection muséale, en ce qu'elle n'est « jamais indépendante » de l'aspect de l'édifice. D'où l'importance du choix de matériaux qui « s'harmonisent bien avec l'ensemble » de celui-ci. Cette décoration intérieure étant un « art de l'ensemble » autant qu'un « art du détail », il importe à Charuest que son traitement renonce à « l'éphémère richesse du clinquant » des éléments - chandelier, tabernacle, lampe du

---

<sup>39</sup> Dans l'ordre : « Chapelle de l'Institution des Sourds-Muets, Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 118 (février), 1956, p. 29, [Larose et Larose, architectes]; W. E. Greening, « Claude Vermette, Ceramist », *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 40; et Patrick Schupp, « Le Centre Marial des Pères Montfortains », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 179 (mars), 1961, p. 36.

<sup>40</sup> « L'église des Saints-Martyrs-Canadiens, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 41. [Paul Goyer, architecte]

sanctuaire, maître-autel, fonts baptismaux, statue, vitrail - et crée « l'harmonie du tout »<sup>41</sup>.

Moins élaborée, la réception de deux cas d'aménagement intérieur d'édifices profanes révèle tout de même que les couleurs de la murale doivent établir une relation harmonieuse avec l'ensemble de la décoration. Ou du moins, qu'elles n'en « ruinent pas l'efficacité » dans le cas de celle du hall de l'immeuble City Center, selon les propos de l'architecte Harry Mayerovitch rapportés par le critique d'art Rodolphe de Repentigny<sup>42</sup>. Ce que l'appel à concours de cette murale par le bureau Mayerovitch et Bernstein ne mentionne pourtant pas, n'indiquant que les couleurs de la décoration intérieure comme suit : « Les murs de l'entrée seront de marbre, aux couleurs dominantes rouge et crème.<sup>43</sup> » Vraisemblablement, les architectes ont cru que les artistes comprendraient la portée de cette indication : la concordance chromatique de la murale et du hall qu'elle impliquait, révélant de ce fait une convention partagée. Cela l'est de toute évidence dans l'autre cas, puisque l'artiste Albert Cloutier déclare que ses peintures murales intérieures à l'hôtel Reine-Élisabeth doivent être en « harmonie with the general decor »<sup>44</sup>.

Quant aux éléments du mobilier inclus dans la décoration intérieure, les acteurs notent plutôt leur effet spécifique sur l'œuvre murale et relèvent plus d'exemples déplorables à proscrire. Retenons à cet égard la proximité d'« appliques manufacturés » gênant le

---

<sup>41</sup> Jean-Charles Charuest, « Réflexions sur la décoration intérieure d'église », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 106 (février), 1955, p. 38-39.

<sup>42</sup> Rodolphe de Repentigny, « Expo de projets soumis pour une décoration; le problème se précise », *La Presse*, 17 mai 1957.

<sup>43</sup> Mayerovitch et Bernstein, « City Centre : concours de fresque » [1957], reproduit dans Réjeanne Giroux, « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982, annexe 1, p. 109.

<sup>44</sup> Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 256.

relief mural de Joseph Iliu à l'immeuble Peel Center, selon un journaliste, et le luminaire éclairant les peintures murales d'Albert Cloutier au Reine-Élisabeth, ajouté de manière inopportune selon l'artiste, l'obligeant à en modifier la texture. De même, le comptoir du bar Dorchester de l'hôtel Windsor offre un contraste de couleur choquant avec la peinture murale de Richard Lorain pour le critique d'art René Chicoine, qui précise que la couleur de ce comptoir a été appliquée après l'exécution de l'œuvre, et ce, sans l'avis de l'artiste. L'effet du comptoir est d'autant plus malheureux, souligne Chicoine, qu'il coupe même la murale. Prenons un autre exemple : les escaliers. Celui posé devant la peinture murale d'Umberto Bruni dans l'édifice de la British-American Oil empêche d'en avoir une vue d'ensemble, selon le critique d'art Rodolphe de Repentigny. À l'inverse et exceptionnellement, l'effet lumineux contrasté des reflets métalliques de l'escalier et de la passerelle devant celle d'Adrien Vilandré à l'entreprise Canadian Technical Tape la met en valeur en soirée, d'après un commentateur d'architecture<sup>45</sup>. Bref, les équipements tels le luminaire, le comptoir, l'escalier, l'objet ou le mobilier liturgique ont influé, à l'instar des autres productions artistiques, sur le rapport harmonieux ou contrasté de la murale avec l'aménagement intérieur dont elle participe.

Ayant analysé la réception des trois thèmes retrouvés dans le discours ambiant des années cinquante concernant les rapports entretenus par l'œuvre murale avec l'esthétique architecturale moderne en développement, soit avec ses éléments formels et ses liens avec l'extérieur et l'intérieur de l'édifice, examinons les thèmes traitant des relations de la murale avec la fonctionnalité ou l'usage de l'édifice cette fois.

---

<sup>45</sup> Dans l'ordre : «   uvre murale dans un grand immeuble », Légende de figure, *La Presse*, 16 mars 1957; Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n   7 (juillet), 1958, p. 257; René Chicoine, « Décor pictural », *Le Devoir*, 8 octobre 1958; Rodolphe de Repentigny, « Les arts décoratifs à l'ordre du jour », *La Presse*, 16 novembre 1957; et « Une fabrique de ruban gommé, à Saint-Laurent », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n   133 (mai), 1957, p. 51. [John Bird, architecte]



## 8.2 La fonctionnalité ou l'usage de l'édifice

Les acteurs du monde de l'art public montréalais ont discuté de la conception de l'œuvre murale « en fonction » de l'usage de l'édifice sous deux aspects : l'atmosphère ou l'ambiance appropriée au type d'édifice et la commémoration de son usage.

### 8.2.1 L'« atmosphère » ou l'« ambiance »

Nous avons constaté que la murale conçue ou reçue « en fonction » de l'usage de l'édifice, de son « atmosphère » ou de son « ambiance » appropriée, peut tout autant signifier, selon le commentateur, qu'elle le soutienne ou le contrarie. Prenons en exemple deux critiques d'art. Conrad Langlois soutient que la sculpture architecturale doit « s'harmoniser » au « but auquel on [...] destine » l'édifice, tandis que Rodolphe de Repentigny affirme que les arts doivent « transformer notre ambiance »<sup>46</sup>. Dans les écrits, cette ambiance recherchée - concordante ou contrariante - s'applique aux types d'édifices suivants : l'église; le restaurant, le supermarché et l'immeuble de bureaux, dans le secteur privé commercial; le centre sportif, l'hôpital et l'aéroport, dans le secteur public.

Les exemples notés de rapports de la murale à l'église, au restaurant, au supermarché, à l'immeuble de bureaux, à l'aéroport et au centre sportif indiquent la persistance de la convention de la décoration murale, qui dicte qu'elle accompagne l'activité du lieu sans trop se faire voir, en favorisant surtout la détente. Cependant, la transgression de cette convention par des artistes, aussi présente dans le discours, se manifeste dans les écrits

---

<sup>46</sup> Conrad Langlois, « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 97; et Rodolphe de Repentigny, « Le film ne menace pas la peinture », *La Presse*, 24 septembre 1955.

mettant plutôt en valeur l'effet d'étonnement ou d'attraction de la murale. Cela correspond à la vision moderne de la « fonction » plurielle de la couleur, dynamique ou statique, que prône alors l'artiste français Fernand Léger. Par exemple, en 1946 dans une revue newyorkaise, il explique à cet effet ses vues sur l'hôpital polychrome souhaité, où une salle peinte en jaune ou rouge stimulerait le patient déprimé alors que celle peinte en vert ou bleu reposerait le nerveux<sup>47</sup>.

Les commentateurs s'entendent sur le fait que la décoration de l'église doit créer l'atmosphère propice au recueillement, soutenant en cela son usage. Le critique d'art Paul Gladu signale en ce sens que les verrières de Max Ingrand instaurent l'atmosphère de recueillement, de poésie et d'intimité requise. Ingrand affirme d'ailleurs prendre en compte la couleur du vitrail en vue de contribuer à « une atmosphère de piété et d'élévation ». Par contre, les opinions divergent sur le fait que l'impression de luxe ou d'austérité doive y prévaloir. La céramique murale de Claude Vermette répondrait à ces deux attentes : ses « scintillements d'or », à celui d'un « majestueux luxe » devant entourer le maître-autel pour l'un, mais plutôt à « l'austérité » et « la simplicité » qui « ne distraie pas l'attention des fidèles » pour l'autre<sup>48</sup>.

Dans le secteur privé du commerce de la restauration, l'effet d'intimité a été privilégié. Le critique d'art Charles Doyon note à cet égard que « les tons neutres », voire ternes, de

---

<sup>47</sup> Fernand Léger, « L'architecture moderne et la couleur ou la création d'un nouvel espace vital » [1946], *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965, p. 99, 101-102.

<sup>48</sup> Dans l'ordre : Paul Gladu, « À propos de Max Ingrand : Fenêtres sur l'infini », *Notre Temps*, 17 décembre 1955; Max Ingrand cité dans Jean-Marc Léger, « Coloris et lumière : les composantes du vitrail », *La Presse*, 26 novembre 1955; « Window Art Is Staging Revival », *The Montreal Star*, 19 février 1957; « L'église des Saints-Martyrs-Canadiens, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 41, [Paul Goyer, architecte]; et Jean-Marie Parent, « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 14.

la peinture murale de Mario Merola au restaurant de l'hôtel de LaSalle lui confèrent «une atmosphère d'intimité ». De même, les deux céramiques murales de Robert LaPalme réalisées par Claude Vermette au restaurant du Jardin botanique « évitent les teintes vives qui pourraient trop s'imposer », s'adaptant ainsi à « la fonction de l'endroit »<sup>49</sup>. Par ailleurs, le supermarché nécessite une décoration apaisante en fonction de « l'activité à laquelle cette bâtisse [est] destinée », la consommation, fait remarquer l'artiste Joseph Iliu. En ce sens, il écrit avoir créé la murale d'un supermarché Steinberg (Saint-Laurent/ Crémazie) avec des « formes tranquilles [et] quelques taches de couleurs complémentaires »<sup>50</sup>. À l'opposé, Iliu trouve qu'une sensation d'inconfort convient mieux au hall de l'immeuble de bureaux Peel Center. Il a voulu y « introduire un élément spirituel, mettre l'accent sur l'émotion et provoquer [...] une pensée fugitive et indéfinissable; [voire] surprendre par une présence inquiétante<sup>51</sup> » les usagers.

Dans le secteur public de l'activité sportive, l'atmosphère ludique varie au gré des auteurs. Pour deux journalistes, ce sont les « couleurs vives » de la peinture murale abstraite et géométrique de Mario Merola au centre sportif Maisonneuve qui soulignent cette « destination » sportive. Pour un autre, ce sont « les dessins aux lignes sobres et gracieuses » figurant des athlètes et des masques de théâtre peints par Marcel Bellerive au centre M<sup>gr</sup> Pigeon qui favorisent cette « atmosphère propice au jeu »<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Charles Doyon, « À l'hôtel LaSalle », *Le Haut-Parleur*, 19 juillet 1952; et « Le restaurant du Jardin Botanique, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 127 (novembre), 1956, p. 32. [Paul Lambert, architecte]

<sup>50</sup> Joseph Iliu, « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 55, 57.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>52</sup> « Murale moderne pour un véritable temple du sport », *Légende de figure, Montréal-Matin*, 19 juil. 1960; « L'artiste montréalais, Mario Mérola... », *Légende de figure, Le Devoir*, (date inconnue) juil. 1960; « Centre Monseigneur Pigeon », *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 2 (nov.-déc.), 1960, p. 9.



L'ambiance lourde de l'hôpital doit être contrecarrée par l'humour et la fantaisie. Robert Ayre apprécie en ce sens les peintures murales aux dessins enfantins de Dorothy Cole Ruddick dans les tristes espaces du Montreal Children's Hospital. Dans le même sens, les aires fréquentées de l'aéroport international de Montréal doivent viser la détente afin de contrer la fébrilité ambiante. Ce à quoi contribuent les céramiques murales d'une «grande sobriété» de Claude Vermette. Un commentateur d'architecture estime en ce sens qu'elles y rendent l'«atmosphère reposante»<sup>53</sup>.

### 8.2.2 La commémoration de l'usage

La commémoration de l'activité réalisée dans l'édifice, son usage, est une des fonctions conventionnelles de l'art public, dont nous avons trouvé des traces dans le discours des années cinquante portant sur l'œuvre murale intégrée à divers types de bâtiments et secteurs d'activités. Et cela, malgré la valorisation de la figuration moderne singulière à l'occasion, en plus de celle consensuelle de l'abstraction à l'époque par le monde de l'art public, qui, elle, la met de fait à distance.

L'art religieux commémore de tout temps les valeurs et l'histoire religieuses. Cette commémoration demeure bien présente au cours de cette décennie. Relevons toutefois la réception inusitée du critique d'architecture Patrick Schupp, qui associe le choix de la couleur bleu des céramiques murales abstraites de Claude Vermette intégrées à divers espaces du Centre marial des pères Montfortains, à la commémoration de la vocation particulière de cet édifice cultuel : la dévotion à la Vierge Marie. Il est entendu pour

---

<sup>53</sup> Robert Ayre, «The Two Worlds of Dorothy Cole Ruddick», *The Montrealer*, (date inconnue) novembre 1956, p. 49; et Jacques Varry, «La nouvelle aérogare de Dorval», *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 178 (février), 1961, p. 42.



Schupp que : « le bleu étant la couleur mariale, le centre tout entier [est] placé sous son signe<sup>54</sup> ». Ce qui correspond à la notion de « commémoration virtuelle » employée par l'historien de l'art Gaston Saint-Pierre, en ce sens qu'un élément formel de l'œuvre publique abstraite - ici sa couleur bleue - prend un sens déterminé dans son contexte d'intégration et crée un « monument abstrait » commémorant une valeur symbolique<sup>55</sup>.

Nous avons observé que des murales décorant des édifices ressortissant du secteur privé véhiculent encore la valeur commémorative de leur usage, comme en témoignent certains commentateurs. Par exemple, le critique d'art Robert Ayre établit un lien entre la sculpture murale d'Anne Kahane dans le hall d'un immeuble de bureaux, qui représente des personnes conversant, et l'activité commerciale qui s'y déroule : « people brought together in conversation, in what might well be the ordinary course of business, is perfectly suitable for the lobby of an office building<sup>56</sup> ». Le critique d'art Charles Doyon en fournit un autre exemple lorsqu'il lie la fonction touristique de l'hôtel de LaSalle et le thème de la murale de Mario Merola peinte sur un mur du restaurant : une vue pittoresque de Montréal et de ses monuments qualifiée de « tapisserie pour touristes »<sup>57</sup>.

Nous avons constaté dans de brefs commentaires publiés dans *ABC* que de grandes entreprises maintenaient cette tradition commémorative et accueillaient des murales figurant l'historique de leur activité économique. Ce qui diverge des vues de ce type

---

<sup>54</sup> Patrick Schupp, « Le Centre Marial des Pères Montfortains », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 179 (mars), 1961, p. 36.

<sup>55</sup> Gaston Saint-Pierre, « La fonction publique : sculpture moderne en position d'extériorité », *Espace*, vol. 5, n° 3 (printemps), 1989, p. 11.

<sup>56</sup> Robert Ayre, « Coming Events at the Art Museum; Sculpture in Local Architecture », *The Star*, 1<sup>er</sup> septembre 1956.

<sup>57</sup> Charles Doyon, « À l'hôtel LaSalle », *Le Haut-Parleur*, 19 juillet 1952.

d'entreprises aux États-Unis qui, selon la sociologue Rosanne Martorella, ont au contraire favorisé une esthétique moderne, voire d'avant-garde<sup>58</sup>. À Montréal, on l'a vu, cela a plutôt été le fait de la petite et moyenne entreprise. Retenons entre autres exemples la sculpture murale de Karl et Lauretta Rix représentant l'histoire de l'électricité dans l'immeuble de l'entreprise Union Electric Supply et le bas-relief de Carl Bangold relatant l'historique des produits pétroliers dans celui de la pétrolière McColl-Frontenac Oil, aussi connue sous Texaco<sup>59</sup>.

Par ailleurs, les mosaïques abstraites de Joseph Iliu réalisées à l'extérieur et à l'intérieur du bureau du détaillant de matériaux de céramiques décoratives World Mosaic commémorent virtuellement la fonction commerciale par l'usage de leur matériau cette fois, selon un commentateur. Pour lui, on ne peut « oublier *l'usage* auquel l'immeuble est affecté puisque, partout où le regard se pose, la décoration [le] rappelle<sup>60</sup> ».

Des murales intégrées à des édifices du secteur public se voient aussi interprétées en fonction de leur usage. Rappelons la commémoration de la neurologie peinte par Mary Filer à l'Institut neurologique de l'université McGill. De même, un commentateur d'architecture interprète le diptyque en carreaux de céramique de Louis Archambault à l'extérieur de l'Institut Fraser-Hickson en fonction de l'usage de cette bibliothèque. Selon lui, il représente « les semences du Savoir descendant sur l'humanité » (fig.

---

<sup>58</sup> Rosanne Martorella, *Corporate Art*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1990.

<sup>59</sup> « Édifice Union Electric Supply », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 109 (mai), 1955, p. 27, [Lazar et Sterlin, architectes]; et « L'immeuble à bureaux McColl-Frontenac Oil », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 116 (décembre), 1955, p. 23. [Barott, Marshall, Montgomery et Merrett, architectes]

<sup>60</sup> Nous soulignons. « L'atelier de céramique World Mosaic, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 145 (mai), 1958, p. 45. [Harry Stilman, architecte]

B.73)<sup>61</sup>. Jacques Varry d'*ABC*, quant à lui, repère la commémoration du sport dans des murales intégrées à des centres sportifs, dont la céramique murale intérieure de Jean Cartier au centre récréatif Gadbois « représentant les activités sportives du centre »<sup>62</sup>.

La représentation de l'activité sociale ou économique tenue dans l'édifice n'a guère suscité de critique élaborée, que de rares mentions. Les acteurs du monde de l'art public montréalais des années cinquante étaient donc peu préoccupés par la commémoration de l'usage de l'édifice dans la murale, alors qu'elle avait constitué une de ses fonctions notoires. Toutefois, un de ses moyens formels a pu le symboliser virtuellement, par exemple la couleur ou le matériau. Nous constatons que malgré les changements survenus aux conventions de la murale publique en regard de l'usage du bâtiment - sa non commémoration et la transgression de sa douce et neutre ambiance attendue - ils n'ont pas fait que des adeptes, puisque ces conditions de sa production ont perduré.

Cette fois encore, les diverses observations recueillies dans le discours critique des années cinquante portant sur la conception de l'œuvre murale publique montréalaise en fonction des nouveaux paramètres de l'architecture moderne s'accordent avec celles évoquées dans des commentaires contemporains d'acteurs canadiens et internationaux.




---

<sup>61</sup> « Institut Fraser-Hickson, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 178 (février), 1961, p. 31. [Durnfold, Bolton, Chadwick et Ellwood, architectes]

<sup>62</sup> Jacques Varry, « Centre récréatif Gadbois », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 172 (août), 1960, p. 45.

En terminant, l'étude du discours critique portant sur la conception de l'œuvre murale publique montréalaise « en fonction » de l'édifice moderne a mis au jour des conventions esthétiques la concernant. Parmi celles partagées par le monde de l'art public qui lient la création de la murale à l'édifice moderne, nous remarquons en particulier : l'importance accordée au rapport d'échelle entre la murale et le volume architectural qui induit la visibilité de l'œuvre; le caractère structural de la murale par son matériau, qui réduit, voire empêche, l'effet honni de tableau, et son caractère de surface plane, sa planéité; la reprise plus ou moins exacte d'un élément de l'esthétique du bâtiment - sa forme, sa couleur, son rythme ou sa texture - dans la murale; ainsi que la prise en compte des particularités de l'environnement extérieur et intérieur.

Des conventions esthétiques liées à l'usage de l'édifice ont été transgressées selon les commentaires. L'atmosphère ou l'ambiance appropriée de la murale devant accompagner l'activité propre à l'édifice sans trop se faire voir a occasionnellement été contrariée au profit de l'effet ludique et attractif de la murale par la couleur et la fantaisie, par exemple dans les cas d'un centre sportif et d'un hôpital pour enfants. Toutefois, l'ambiance de recueillement attendue d'une église ou celle d'intimité d'une salle à dîner valorisée par des auteurs témoignent de la persistance de cette convention. Celle symbolique de la commémoration de l'usage aussi a perduré, bien que la montée en force de l'abstraction, en plus de la présence de la figuration moderne singulière, l'ont remplacée largement dans l'espace public au cours de la décennie.



## CONCLUSION

L'œuvre murale publique créée dans les années cinquante à Montréal s'avère une production artistique significative à plus d'un titre au regard du discours critique, bien que méconnue. Vivement colorée et savamment texturée ou unie, aux formes géométriques ou aux figures modernes ou traditionnelles, réalisée dans des médiums et des matériaux variés - nouveaux ou anciens - cette œuvre murale est issue d'une action collective, d'un processus collectif de production d'une commande publique. Notre étude des commentaires tenus sur cette œuvre murale publique montréalaise entre 1950 et le 8 mai 1961, qui était une forte période constructive d'après-guerre au cours de laquelle aucune politique d'art public n'existait encore, montre que sa production a émergé grâce aux interactions entre de nombreux acteurs de réseaux de collaboration issus de mondes divers, tous intéressés par l'œuvre murale. Ils forment alors un monde de l'art public, dont les acteurs principaux sont l'artiste, l'architecte et le commanditaire. L'analyse des écrits révèle qu'ils partageaient des conventions régissant la procédure de la commande de la murale et des conventions esthétiques, techniques, langagières et symboliques qui leur ont permis de collaborer ensemble en vue de produire cette œuvre murale décorant ou s'intégrant au nouvel édifice moderne. À l'occasion, ils ont remis en question certaines de ces conventions au profit d'innovations redéfinissant sa production.

Cette étude se fonde sur l'analyse du discours critique. Elle l'examine afin de reconstituer les représentations qu'il véhicule des réseaux de collaboration en interaction lors de la production de l'œuvre murale d'une part, et celles des rapports que la murale entretient alors avec l'édifice moderne d'autre part. Elle s'appuie sur l'approche géné-

tique du sociologue Howard Becker qui cherche à établir étape par étape le processus de production d'une œuvre issue d'un monde de l'art. Nous avons adapté son concept de monde au corpus de la murale en un monde de l'art public. L'identification des acteurs des réseaux de collaboration du processus de production de la murale, des mondes desquels il proviennent, de leur faisceau de tâches réalisées au cours de ce processus, des conventions qu'ils partagent et, le cas échéant, des innovations qu'ils instaurent sont autant d'aspects de ce monde de l'art que l'analyste doit établir, selon l'auteur. De plus, nous retenons l'intérêt porté par Becker à l'examen critique de ce monde de l'art par le critique, car ses jugements le définissent grandement, et celui de Hans Robert Jauss à l'horizon d'attente de ce critique, et plus largement à l'horizon d'attente social d'un groupe qui crée ses normes. Aussi, nous avons opté pour l'analyse du discours critique tenu par le monde de l'art public sur la production de l'œuvre murale afin de mettre au jour les conventions dirait Becker ou l'horizon d'attente social dirait Jauss que les acteurs partageaient pour qu'elle s'intègre à l'édifice moderne.

Inspiré de l'approche génétique, l'examen du riche corpus textuel nous a permis d'établir trois étapes du processus collectif de production de l'œuvre murale publique montréalaise qui avait cours au sein des réseaux de collaboration : d'abord, la programmation de la murale à l'initiative coutumière de l'architecte, suivie de la sélection régulière de l'artiste par l'architecte, ainsi que par le commanditaire ou leur représentant agissant seul ou en comité de sélection; puis, l'imposition de contraintes récurrentes lors de la commande de la murale à l'artiste tant par l'architecte que le commanditaire; enfin, l'organisation du travail artistique même lors de la réalisation de la murale par l'artiste collaborant alors étroitement avec l'architecte, à l'occasion avec un autre artiste et fréquemment avec son personnel de soutien. L'analyse des écrits nous a donc permis d'identifier qui a fait quoi, dirait Becker, au cours de ces étapes du processus de production de la murale en collaborant avec qui, et sur la base de quelles conventions partagées

et/ou changeantes la murale a été produite. Cette reconstitution des réseaux de collaboration de l'œuvre murale révèle qu'ils sont formés de plusieurs catégories d'acteurs en interaction - principalement l'artiste, l'architecte et le commanditaire, en plus du personnel de soutien - formant, à l'intersection de leur monde propre, le monde de l'art public.

Détaillons ces catégories d'acteurs car leur diversité étonne autant que leur soucieuse mention par les auteurs, et surtout que c'est par eux tous que cette action collective a été rendue possible. Du monde de l'architecture, nous avons observé que l'architecte travaillait seul ou associé à d'autres dans son bureau privé ou au sein de firmes d'architecture de quelques entreprises et qu'il interagissait avec le commanditaire, l'ingénieur et l'artiste. Le commanditaire, lui, se composait de trois groupes importants de la société de l'époque : l'Église, l'entreprise privée et l'État. Outre sa relation avec l'architecte, le commanditaire a interagi à l'occasion directement avec l'artiste, en particulier le commanditaire religieux, ou a délégué à quelques reprises sa responsabilité du choix de l'artiste à un comité de sélection formé de jurés. Nous avons regroupé les nombreuses catégories d'acteurs impliquées par ces deux modes d'interaction du commanditaire sous leur connaissance profane ou experte de l'art, bien que cet aspect ait peu été débattu à l'époque, car dans les deux cas leur variété notable est instructive. Les acteurs profanes étaient issus du monde religieux : le curé, le marguillier et le père de communauté; du monde de l'entreprise privée : le cadre et l'agent des relations publiques; et du secteur public : le médecin du monde médical et la personnalité du monde politique. Les experts artistiques provenaient, eux, du monde de l'art : le directeur de l'institution artistique scolaire ou muséale, l'artiste seul ou représentant l'académie, aussi directeur artistique (décorateur) ou architecte, et le critique d'art; du monde de l'artisanat (métiers d'art, design) : le décorateur d'intérieur; et du monde politique : le haut fonctionnaire provincial. Hormis son rapport avec l'architecte et le commanditaire ou son représentant, l'artiste quant à lui est entré parfois en relation avec l'autre artiste en tandem et souvent

avec son personnel de soutien. Celui-ci a compris l'artiste du monde de l'art considéré en tant qu'artisan, le chimiste du monde de la science et divers personnels techniques. Ces derniers comptaient le proche de l'artiste, l'étudiant en art, le personnel d'atelier de l'artiste et l'ouvrier externe spécialisé issus des mondes de l'art ou de l'artisanat; en plus de l'ouvrier spécialisé des mondes de la construction et de l'industrie; et du journaliste de celui des communications. Ensemble, ces catégories d'acteurs définissent le monde de l'art public montréalais des années cinquante, qui, selon le discours critique, se révèle être à l'intersection des mondes de l'art, de l'artisanat (métiers d'art/design), de l'architecture et des mondes non artistiques du religieux, de l'entreprise privée, de la médecine et de la science, de la politique, de la construction et de l'industrie, des communications.

Outre les étapes du processus collectif de production de l'œuvre murale, nous avons reconstitué d'après les commentaires le faisceau de tâches des acteurs et les conventions concernant cette procédure, ses modèles et les conventions langagières qu'ils partageaient, en plus de celles qu'ils ont remises en question. Le rôle déterminant de l'architecte émerge de ce processus. Il lui a d'abord été largement attribué la tâche d'initier la programmation de la murale en la proposant au commanditaire, puis celle de sélectionner l'artiste. Ces responsabilités s'avèrent d'autant plus manifestes au cours de la décennie que l'entreprise privée a commandité de plus en plus la murale en les lui confiant, et que l'Église lui a délégué à l'occasion sa prérogative traditionnelle en cette matière. Ce qui indique un changement de procédure en cours de la part de ces commanditaires. Signalons que l'architecte a même institué un concours de murale à l'instar de quelques commanditaires, bien que cette procédure de la commande par concours se révèle être rare, au contraire de la commande directe courante.

Ensuite, l'architecte et le commanditaire procédaient de manière similaire à la définition du programme artistique de la murale et imposaient les conditions conventionnelles



suivantes d'une telle commande à l'artiste : le thème, les contraintes physiques - le médium, le matériau, la localisation et les dimensions - et la contrainte financière. Le thème imposé a généralement été bien accueilli lorsque son interprétation ou son traitement symbolique, qui est une convention moderne, demeurait du ressort de l'artiste. Mais il a été contesté par l'artiste et le critique quand l'Église en particulier et les comités d'une entreprise hôtelière canadienne et du gouvernement fédéral ont fait preuve de rigidité considérée induite à l'égard de cette liberté d'expression usuelle de l'artiste, en imposant une esthétique au goût douteux pour l'un et une valeur nationale pour les autres, selon les commentateurs. Par ailleurs, l'absence de thème soumis à l'artiste par l'architecte parfois, elle, marque au contraire un écart notable à cette convention. De plus, le respect coutumier de la maquette approuvée par l'architecte ou le commanditaire, témoignant de l'interprétation du thème de la murale par l'artiste, a également été détourné à l'occasion par l'artiste à qui l'architecte avait reconnu sa liberté d'expression. Parmi les contraintes physiques habituelles, le choix du médium et du matériau a parfois été laissé à l'artiste par l'architecte et le commanditaire, qui s'écartaient alors un peu de cette convention. La contrainte financière ou le budget imposé à l'artiste par l'architecte et le commanditaire, qui comprenait généralement ses honoraires et les frais de production de l'œuvre, a par contre fait l'objet d'une contestation par l'artiste et le critique, laquelle ne portera ses fruits qu'à la clôture de la période. Ces acteurs ont d'abord remis en question ce mode traditionnel de fixation du montant et l'ont revendiqué au pourcentage du budget de construction de l'édifice; étrangement d'ailleurs, dirons-nous, puisque cet étalon ne tient nullement compte du travail artistique lui-même. Puis, dans cette foulée, ils ont appelé à l'institutionnalisation de la commande publique afin de contre-carrer le seul bon vouloir de l'architecte ou du commanditaire.

Ardemment souhaitée par l'artiste et le critique, la relation de collaboration établie entre l'artiste et l'architecte lors de la réalisation de la murale s'avère conventionnelle, étant

souvent répétitive, plurielle et basée sur une connaissance, voire une confiance mutuelle permettant des échanges souvent fructueux. Toutefois, certains aspects en ont été déplorés : sa variabilité, le manque de liberté d'expression accordée à l'artiste (encore une fois) et le manque de respect de sa spécificité disciplinaire. Un aspect a clairement été remis en cause, mais sans succès : la participation tardive de l'artiste au processus, au profit de sa présence en amont, lors de la programmation de la murale. Les relations établies par l'artiste avec l'autre artiste et le personnel de soutien au moment du travail artistique ont majoritairement été bien reçues par le discours critique. Leur apport direct, voire important à l'exécution de la murale apparaît usuel en autant que l'artiste la supervisait et en demeurait l'auteur. Les rares artistes et critiques s'y opposant ont valorisé le travail effectué par l'artiste seul, exprimant une vision exacerbée de sa singularité.

Par ailleurs, l'artiste et le critique qui ont contesté certaines conventions liées à la procédure, remettant en question le modèle traditionnel, s'avèrent en phase avec leurs pairs internationaux. Concernant la contrainte financière, plusieurs ont opté pour le modèle contemporain de la législation française du 1 % de son programme d'art public. L'institutionnalisation de la commande, elle, a été prônée sous trois modèles : un contemporain, cette loi française, et deux datant de quelques décennies, le muralisme mexicain et le WPA étasunien. La collaboration artiste-architecte, également interrogée par ces acteurs, a été promue sous le modèle contemporain développé par les artistes et architectes européens du Groupe Espace et appelé par les architectes modernes européens et étasuniens adhérant aux CIAM d'après-guerre, au contraire du modèle conventionnel de la cathédrale gothique encore présent.

De plus, ces aspirations ont été véhiculées par des expressions qui, au fil des ans, se sont cristallisées en conventions langagières du monde de l'art public montréalais, à l'instar de ceux internationaux. La plus notable, voire le leitmotiv de la décennie, se révèle la

modalité de la « collaboration » et ses synonymes « coopération », « travail avec » et en « équipe » que les auteurs percevaient au sein des relations artiste-architecte, architecte-commanditaire et entre artistes, l'excluant toutefois de la relation de l'artiste avec son personnel de soutien. Une seconde désignation importante, « dès la conception de l'édifice » et ses variantes « dès le début » ou « dès le départ », a traduit la revendication de la collaboration artiste-architecte en amont, lors de la programmation de la murale. Une troisième, « un pour cent » ou « 1% », a porté celle de la rétribution au pourcentage.

Nous avons discerné dans les écrits une figure spécifique d'artiste, le « muraliste », et distingué sommairement les figures d'architecte et de commanditaire propres à leur implication dans la commande de l'œuvre murale. La figure du muraliste s'avère une figure d'artiste et non pas d'artisan. Ce statut est manifeste dans le cas où le céramiste, le verrier ou le designer a effectué le passage du monde de l'artisanat (métiers d'art, design) à celui de l'art, car il a été perçu en tant qu'auteur de la murale, et dans le cas inverse où l'artiste a agi en verrier sans perdre son statut. De plus, le muraliste incarne la figure double et paradoxale de l'artiste moderne d'avant-garde et de l'artiste professionnel. Il se révèle être moderne et à l'« avant-garde » par son implication sociale en regard de son rapport à l'architecture et, dans certains cas, par sa novation artistique. D'ailleurs, il a revendiqué à répétition le respect de sa liberté d'expression. Le discours le représente aussi en artiste professionnel, car il devait posséder une compétence spécifique, bien que sauf exceptions sa formation ait été jugée lacunaire, surtout à l'égard de la relation des dimensions de la murale avec l'échelle de l'édifice. De plus, il a valorisé symboliquement son travail comme une profession, rarement comme une vocation, même si sa condition économique était précaire par manque de travail. Le monde de l'art public lui a reconnu officiellement ce statut en l'honorant de prix et d'éloges. Cette figure duale du muraliste, dont l'identité a été construite à la fois sur les valeurs symboliques conventionnelles modernes de liberté et d'originalité et séculaires de travail

professionnel ou entrepreneurial, incarne la figure du professionnel intégré beckérien.

La figure de l'architecte véhiculée par la critique et partagée étonnamment par l'architecte, elle, se révèle peu flatteuse. Pourtant considéré porteur d'un rôle social capital d'éducateur, soutenant la valeur éducative de l'art en programmant la murale, sa formation artistique a été remise en cause. À l'instar du discours international, émerge alors la représentation de l'architecte « artiste » et/ou « technicien », où fait défaut celle de l'artiste. À l'occasion, l'architecte a cependant été reçu en tant que novateur pour sa position artistique et sa collaboration étroite avec l'artiste. Quant à la figure du commanditaire, elle varie selon les groupes, bien que dans l'ensemble la critique ait trouvé que son éducation artistique restait à faire et qu'il devait déléguer son jugement esthétique à l'architecte et à l'artiste. L'Église, représentant la tradition, a été prise à partie pour le manque de goût esthétique de son clergé, bien que parfois le curé ait été salué pour son ouverture à la novation, tandis que la communauté religieuse a obtenu sa faveur. L'entreprise privée a représenté au contraire l'innovation, étant perçue pro-active et témoignant de l'intérêt pour la novation artistique. Ce qui a été compris sans discrédit par la presse comme participant d'une stratégie promotionnelle. L'État, lui, fait figure de retardataire, tant pour son manque de goût que d'initiative.

En somme, le discours de réception témoigne clairement de l'existence d'un monde de l'art public dans les années cinquante et du fait que ses acteurs principaux - le muraliste, l'architecte, le commanditaire - et de nombreux autres liés à leurs réseaux propres issus de mondes artistiques et non artistiques, partageaient des conventions concernant la procédure de la commande publique, son langage, et des valeurs symboliques qui ont permis la production de la murale. Et cela, même si certaines ont été remises en question.

L'analyse du discours de réception nous a aussi permis de reconstituer les représentations



que ces acteurs du réseau de collaboration se faisaient des rapports de l'œuvre murale à l'édifice moderne, qui ont également conditionné sa production. Des conventions esthétiques, techniques, langagières et symboliques sous-tendent ces rapports au vu des écrits. Prônant en majorité le retour de cette relation de la murale avec l'édifice moderne afin de l'humaniser, après l'avoir considérée rejetée au nom du fonctionnalisme moderne, les auteurs ont établi que les rapports de hiérarchie et de complémentarité la caractérisait. Ils ont soutenu la primauté de l'édifice et valorisé la complémentarité de l'œuvre murale à celui-ci de telle sorte que la murale conserve une bonne part de visibilité, voire une relative singularité. Pour cela, les commentateurs ont discuté des courants artistiques de la murale appropriés tant à remplir cette fonction d'humanisation de l'édifice qu'à s'accorder avec son esthétique moderne, ainsi que des médiums et des caractéristiques des matériaux propices à mettre en œuvre ces critères artistiques, en particulier à l'extérieur de l'édifice. Les auteurs ont alors évalué des murales réalisées « en fonction » de ces rapports de modernité entre la murale et l'édifice, en fonction de conventions persistantes et de nouvelles, de l'horizon d'attente social du monde de l'art public à leur égard.

Retenons de ces rapports murale-édifice les conventions qui ont prévalu lors de la production de l'œuvre murale, les anciennes et les nouvelles, et les innovations qui en découlent, selon les commentaires critiques. Parmi les conceptions de la relation de la murale aux caractéristiques de l'édifice moderne, s'est manifestée celle de sa présence publique, l'intérêt pour son retour. Sa défense a été vive et soutenue majoritairement par le monde de l'art public, qui voyait par là un moyen d'humaniser l'édifice jugé indûment fonctionnaliste, voire nu et froid. À la différence de la décoration murale ou de l'ornement surchargé honni par l'architecture moderne, la murale attendue par les acteurs dans les années cinquante devait être épurée et colorée, correspondant en cela aux critères esthétiques architecturaux et artistiques modernes. Cet horizon d'attente social en faveur du retour de l'œuvre murale a été argumenté avec force dans les écrits par l'attribution

de valeurs civilisatrices à la murale publique, qui sont des conventions symboliques. Il s'agit de la valeur d'humanisation de l'édifice public moderne en particulier, voire celle de l'espace urbain, le rendant beau, chaleureux et vivant, de la valeur éducative du goût artistique du grand public, dont celui du commanditaire, de la valeur démocratique de l'art, sa démocratisation, et plus rarement, de la valeur radicalement émancipatrice.

Une autre conception largement partagée de la relation de l'œuvre murale avec l'édifice s'avère le rapport hiérarchique de l'édifice sur la murale, sa primauté. Cette caractéristique de leur relation s'inscrit dans le vocabulaire de l'art public par l'usage récurrent de l'expression « la conception de l'art en fonction de l'architecture » et des appellations « décoration murale » et « intégration de l'art à l'architecture ». La place importante occupée dans le discours par ces désignations, qui s'accompagnent d'une foule de variantes les renforçant, en font des conventions langagières communes aux diverses catégories d'acteurs, bien que certains aient privilégié l'une ou l'autre, et que d'autres en aient usé indifféremment. Non contestée par les acteurs, cette primauté de l'édifice devait toutefois laisser amplement de visibilité à la murale. Ce qui s'est exprimé dans les écrits par la mention fréquente de leur complémentarité. Les caractéristiques de l'édifice moderne et de la murale devaient être étroitement liées tout en permettant de distinguer cette dernière. Les paramètres modernes qui ont balisé la visibilité et la singularité de la murale dans ce rapport de complémentarité sont d'une part, le respect de l'intégrité du mur de l'édifice par la murale, soit ne pas lui nuire ni le « détruire », et d'autre part, le maintien du rapport d'harmonie entre la murale et l'édifice. Toutefois, la définition conventionnelle, séculaire de cette harmonie diverge sensiblement de celle qui s'instaure dans les années cinquante. L'harmonie n'est alors plus appréciée que pour ses qualités de calme, d'ordonnance, de nuance et de douceur, mais aussi pour celle de contraste de couleur et de texture, dont l'intensité acceptable a varié pour chaque commentateur. L'analyse des textes montre donc une transformation de cette convention esthétique de

la décoration murale sous l'impulsion de la modernité du rapport de la murale à l'édifice.

Cette relation définie par l'esthétique architecturale moderne a également influé sur un enjeu majeur au regard des textes, à savoir le courant artistique de la murale convenant à l'édifice moderne. Le monde de l'art public a largement considéré que l'abstraction constituait l'esthétique appropriée à la modernité de l'édifice. Qui plus est, son horizon d'attente social a favorisé sa tendance géométrique, bien que de rares acteurs aient aussi soutenu sa tendance lyrique. L'abstraction de tendance « géométrique » a également été désignée « art non-figuratif » ou « art abstrait ». La venue de l'abstraction a remis en question une fonction de l'art public : la commémoration, dont la figuration permet la représentation. Certains acteurs ont toutefois signifié qu'un élément formel tel une couleur ou un matériau pouvait implicitement remplir cette fonction commémorative, transformant alors cette convention et définissant ainsi ce qu'il est convenu d'appeler le « monument moderne ». Rompant avec la figuration en art public et la commémoration traditionnelle, l'abstraction se révèle une innovation au sens beckettien, car elle change radicalement une convention esthétique et une autre symbolique. De plus, l'insertion de l'abstraction géométrique de la murale dans l'espace public montréalais au milieu des années cinquante est survenue l'année même où cette esthétique se définissait dans le monde de l'art, avec le groupe de peintres nommés les premiers plasticiens. La mise au jour de cette innovation par l'examen du discours de réception contredit l'idée reçue qui soutient que l'abstraction, avec ses seules couleurs et formes, avait été impossible en art public sous la gouverne du Premier ministre du Québec Maurice Duplessis et la période dite de la grande noirceur. L'analyse des écrits témoigne au contraire que cela participait de la modernisation de la société en cours puisque des entreprises privées du secteur des services ont été les principaux promoteurs de la murale publique abstraite et géométrique. Et qu'en plus, l'État québécois a aussi contribué à son insertion publique dans des édifices dédiés aux sports et à la culture, ainsi qu'à l'éducation, à l'instar de commu-

nautés religieuses. Par ailleurs, la figuration moderne et singulière se révèle une autre posture esthétique considérée valable de la murale intégrée à l'édifice moderne du fait de son originalité. Cette figuration a aussi pu remettre en cause la fonction commémorative. La défense de la figuration moderne en art religieux, du renouveau de l'art religieux amorcé auparavant, s'est alors poursuivie à l'égard de l'œuvre murale religieuse à l'encontre de la position encore grandement réfractaire de l'Église. Des auteurs ont estimé que l'abstraction et la figuration moderne pouvaient être appropriées à la murale.

Cette innovation esthétique et symbolique que représente l'abstraction en art public a vu la couleur, la forme et la texture de la murale prendre d'autant plus d'importance; des qualités esthétiques auxquelles le monde de l'art public a ajouté la qualité technique essentielle de durabilité afin d'intégrer la murale à l'extérieur de l'édifice. Au vu des commentaires, cette attente esthétique et fonctionnelle a conditionné le choix des médiums y répondant le mieux. Les écrits témoignent que les acteurs ont évalué en ce sens la céramique, la mosaïque, le vitrail, la peinture et la tapisserie, les classant dans la catégorie peinture, ainsi que la sculpture architecturale, la sculpture murale ou tridimensionnelle et l'écran, relevant de la sculpture. Cette classification beaux-arts traditionnelle insérait de fait tous ces médiums du côté de l'art et non pas de l'artisanat. L'innovation esthétique et technique apportée à certains d'entre eux a été privilégiée car jugée concordante avec la contemporanéité de la novation en architecture. Il s'agit de la céramique, de la mosaïque et du vitrail. La diversification des matériaux de la céramique - carreau, brique plate et brique concave -, de leur couleur et de leur fini, en plus de leur durabilité, les ont rendus plus attrayants que ceux vendus dans le commerce. Les murales colorées et texturées qu'ils permettaient ont reçu le plus grand nombre de témoignages favorables. Ces réalisations novatrices ont manifestement répondu à l'horizon d'attente social esthétique et technique des acteurs. La mosaïque et le vitrail ont de même été fort bien accueillis lorsqu'ils ont fait l'objet d'innovations, de par les effets esthétiques de



leurs reliefs colorés et l'usage d'un adhésif synthétique collant les pièces composant la mosaïque ou les morceaux de verre, ou l'usage de la seule fibre de verre, remplaçant ainsi la noirceur du mortier ou celle de la baguette de plomb. Ce qui a permis de libérer et de faire éclater la couleur, la texture et la luminosité colorée tant prisées en architecture moderne. Bien que moins discutée, l'innovation en peinture murale est survenue par l'usage de peintures semi-synthétique et synthétiques en fonction de paramètres modernes, dont la couleur, et par leur application sur des panneaux durs ou de contre-plaqué et du béton. La tapisserie a vu ses fibres diversifiées et leur couleurs variées revisiter le tapis croché traditionnel. La sculpture n'a pas été en reste. À preuve, les écrits montrent que la mise en œuvre de nouveaux matériaux a incité les acteurs à opter pour de nouvelles désignations. Ils ont alors délaissé l'ancienne dénomination sculpture architecturale au profit de « sculpture murale » ou murale « tridimensionnelle » et « écran ». Ces nouvelles formes de la sculpture ont proposé un travail artistique novateur, soit par la technique du métal soudé, avec l'usage de l'alliage récent de métal cuivre-laiton et de l'aluminium anodisé, soit par la mise en œuvre de matières synthétiques, tel la fibre de verre, le linoléum et le polystyrène. Le rapport de modernité de la murale établi en fonction de l'édifice a donc favorisé le développement des médiums, en diversifiant ses matériaux et ses techniques, voire en innovant. À ces changements dans les conventions esthétiques et techniques de la production de la murale, s'ajoutent celles langagières des dénominations en sculpture. Par ailleurs, une valeur nationale canadienne ou québécoise a été attribuée à des médiums et matériaux innovant : la céramique, le vitrail et la tapisserie, l'innovation en art étant perçue une valeur symbolique notable d'intérêt national.

Une conception également commune a prévalu : la murale devait être conçue « en fonction » des caractéristiques modernes de l'édifice en termes d'esthétique et de fonctionnalité ou d'usage, ce dont témoignent des écrits. À l'égard de l'esthétique architecturale moderne, des commentaires ont valorisé un rapport d'échelle entre la

murale et l'édifice qui permettait la visibilité suffisante de la murale. Certains ont favorisé son caractère structurel, que des matériaux de la murale formant le mur concrétisaient, tout en maintenant la planéité du mur par sa qualité de surface plane. S'ajoutent des composantes formelles de l'édifice - la forme, la couleur, le rythme et la texture - que des textes ont signalé reprises dans l'œuvre. Le rapport à l'environnement extérieur - à l'éclairage naturel, au paysage et au voisinage bâti - et celui à l'aménagement intérieur devaient aussi être pris en compte. Concernant l'usage de l'édifice, la murale a entretenu un rapport moderne à l'égard de l'ambiance ou de l'atmosphère jugée appropriée aux divers types, au sens où le rapport de contraste a prévalu également, contrariant en cela la tradition de la seule ambiance effacée devant être créée par la décoration murale. Quant à la représentation traditionnelle de l'activité du lieu dans la murale, la fonction commémorative, des murales abstraites ou figuratives modernes singulières ont transgressé cette convention esthétique et symbolique.

En somme, le discours de réception rend compte de la transformation de conventions esthétiques, techniques, langagières et symboliques dans le contexte du rapport de modernité qui s'est établi entre l'œuvre murale et l'édifice en fonction duquel elle devait être conçue au cours des années cinquante. Nous avons remarqué que tant ce rapport moderne murale-édifice que son corollaire le rapport artiste-architecte s'inscrivent alors dans une pensée et une pratique internationales, avec lesquelles la pratique muraliste montréalaise s'avère en phase sous nombre d'aspects dès le milieu de la décennie.

Finalement, le monde de l'art public montréalais a bel et bien existé à la lecture du discours critique. Le processus de production de l'œuvre murale s'y révèle une action collective qui a vu collaborer le muraliste, l'architecte et le commanditaire, en plus du personnel de soutien. Ensemble, ils ont défini ses caractéristiques au travers de conven-

tions concernant la procédure de sa commande publique et de conventions esthétiques, techniques, langagières et symboliques qu'ils partageaient ou qu'ils ont remises en cause. De plus, le critique d'art, d'architecture et le journaliste qui les ont évaluées ont aussi participé à la définition de l'œuvre murale publique montréalaise produite dans les années cinquante. De sorte que l'analyse du discours dans notre thèse, réalisée en continuité du mémoire de maîtrise, met en contexte ses faits saillants en les confirmant. Et surtout, elle révèle l'importance de la production de l'œuvre murale publique montréalaise tant dans la définition de l'histoire de l'art public à Montréal que de l'histoire de l'art du Québec dans les années cinquante. Ce qui remet en question des idées reçues sur la place occupée par cette pratique artistique durant la période, encore jugée marginale en histoire de l'art. Elle constitue au contraire un segment déterminant de la vie artistique. Car les acteurs principaux de sa production (artiste, architecte, commanditaire privé et public) et de sa réception (critique d'art et d'architecture) contribuent alors vivement au débat sur la modernité artistique, avec un intérêt marqué pour la novation esthétique et symbolique, avec l'arrivée de l'abstraction surtout géométrique dans l'espace public, en plus de la novation technique liée au matériau. Et ce, d'autant qu'ils œuvrent simultanément dans les mondes de l'art, de l'art public et de la société, participant ainsi à définir la modernité artistique au Québec. Cela diverge de ce qu'on croyait être le seul fait de cercles restreints de l'avant-garde, étant au contraire répandu au sein de la société, malgré sa gouvernance duplessiste considérée jusque-là réfractaire à cette novation artistique.



Après cette étude doctorale, il reste tant d'aspects à étayer! Un premier que nous devons réaliser sera la comparaison entre ces constats issus de l'examen critique du discours avec d'autres représentations de la production de l'œuvre murale qu'il laisse dans



l'ombre. À preuve, les études de cas effectuées dans le cadre de notre recherche de maîtrise ont démontré que les artistes Mario Merola et Maurice Savoie ont innové lors de la production d'une série de murales à l'époque, alors qu'ils collaboraient à répétition avec le même architecte. Ainsi, Merola a peint plus de murales durant la période que celles mentionnées dans le discours analysé dans la recherche doctorale. Il a collaboré à plusieurs reprises avec l'architecte Charles-Émile Charbonneau dans la région métropolitaine. Cela l'a mené à mettre en œuvre une peinture synthétique sur des surfaces plus ou moins texturées de béton. Nous avons évoqué cela dans notre texte bien que les écrits n'en fassent pas mention. Dans le même sens, Savoie a créé des briques et des blocs de béton estampés pour lesquels il a d'ailleurs été honoré d'un prix. Cela est survenu lors d'une collaboration répétitive avec l'architecte Louis J. LaPierre. Ce qui a permis à Savoie de faire estamper ces nouveaux matériaux de ses murales en industrie, défiant alors les avis négatifs des ingénieurs industriels. Cela, le discours l'a laissé dans l'ombre. Il n'a relevé que l'exécution des murales par les maçons. En sorte qu'il nous tarde de comparer le discours textuel de l'époque au discours plus récent tenu lors d'entretiens avec des artistes et des architectes, ou ceux à venir, et à celui de documents publics d'époque liés à la commande publique, par exemple la correspondance et le cahier des charges et devis descriptif de l'architecte. Outre le réexamen en ce sens de la production des artistes Merola en peinture et Savoie en céramique, la thèse laisse poindre l'intérêt de réaliser des études de cas de la production des artistes Claude Vermette en céramique, Joseph Iliu en mosaïque et Eric Wesselow ou Jean-Paul Mousseau en vitrail.

Un autre aspect que nous désirons analyser suite à cette recherche doctorale est l'impact ou les répercussions des conventions et des innovations repérées dans les années cinquante, qui s'avèrent charnières, dans la production murale des années soixante et soixante-dix. Lors de notre recherche doctorale exploratoire, nous avons recensé les commentaires de ces deux décennies en plus de celle retenue. Cette connaissance inédite



nous incite à poser l'hypothèse que la production de l'œuvre murale publique a connu un essor dans les années soixante et qu'elle a encore relevé d'une commande issue d'une relation de collaboration entre l'artiste et l'architecte. Car malgré les nombreux arrêtés en conseil émis entre 1961 et 1981 par l'État québécois, un nombre dérisoire de murales a été produit dans ce contexte en regard de celles repérées et colligées dans le cadre de cette recherche préliminaire. Des textes d'importants critiques d'art et historiens de l'art à l'époque, tels Laurent Lamy, Yves Robillard et Guy Robert, renforcent ces premiers constats. En plus, une étude de cas inédite effectuée sur la production murale d'un artiste dans les années soixante et soixante-dix abonde en ce sens. La relation répétitive de cet artiste avec un bureau d'architectes a aussi mené à une innovation dans la mise en œuvre d'un matériau : le béton cette fois. Nous supposons que si les années cinquante ont été marquées par la pratique de l'œuvre murale en céramique, en mosaïque et en vitrail, les années soixante et soixante-dix l'ont été par celle en béton.

De plus, il nous apparaît éminemment pertinent de s'intéresser dans l'avenir au constat de notre étude qui montre que le monde de l'art public montréalais s'avère en phase avec le monde de l'art public international au milieu des années cinquante. La comparaison du processus de production de l'œuvre murale publique montréalaise avec celle de villes périphériques aux pôles artistiques que sont New York et Paris, où le développement de l'architecture moderne dans les années cinquante y est manifeste, nous semble porteuse de riches enseignements. Nous pensons à des villes comme La Havane ou Brasília, Stockholm ou Milan. Moins précis et développé que les précédents, ce projet fondé sur une certaine connaissance nous semble tout autant nécessaire qu'emballant.

Notre thèse contribue à un savoir nouveau en démontrant l'importance de la production de l'œuvre murale publique à Montréal dans les années cinquante, et plus largement dans l'histoire de l'art du Québec, en plus d'induire diverses perspectives de recherche.

## **APPENDICE A**

### **LISTES NOMINATIVES DES PRATICIENS**

## A.1 Liste des artistes (1950-1961)

### Les artistes seuls ou en tandem

Archambault, Louis  
 Auclair, Louis et Jeanne  
 - les Auclair et Magdeleine Morin  
 Bangold, Carl  
 Beauchemin, Micheline  
 Bellerive, Marcel  
 Biéler, André  
 Boivin, Jean-Pierre  
 Bonet, Jordi  
 Brandtner, Fritz  
 Brienne, Bernard de, père Franciscain  
 Brousseau, Del [Delphis]  
 Bruni, Umberto  
 Cartier, Jean  
 Charuest, Jean-Charles  
 Cloutier, Albert  
 Cosgrove, Stanley  
 Dallaire, Jean  
 Daudelin, Charles  
 Diné, Pierre-Roland  
 Dumas, Antoine  
 Dumouchel, Albert  
 Filer, Mary  
 Filion, Armand  
 Filion, Gilbert  
 Gaboriau [LaPalme, Pierre]  
 Haworth, Peter  
 Hébert, Julien  
 Iliu, Joseph [Ilyu; Josif, Josef]  
 Ingrand, Max  
 Jackson, Sarah  
 Jaque, Louis [Beaulieu, Louis-Jacques]  
 Juneau, Marcel  
 Kahane, Anne  
 Kontski, Stefan [Konski; Stephan]  
 Labouret, Auguste, Ateliers  
 LaPalme, Robert  
 Lemieux, Maurice  
 Lorain, Richard  
 McNally, Edwin [Ed]  
 Merola, Mario  
 Moschinsky, Volodimir L.

Mousseau, Jean-Paul  
 - Mousseau et Claude Vermette  
 Nincheri, Guido; Studio Nincheri  
 Osterrath, José; Ateliers José Osterrath et fils  
 Paré, Alphonse  
 Parent, Louis [Louis-Joseph]  
 Pellan, Alfred  
 Perfecky, Léonide  
 Pinsky, Alfred et Ghitta Caiserman  
 Piwnicki, François [Frank]  
 Plamondon, Marius  
 Poggi, Vincent; Studio Poggi  
 - Poggi et Andrea Vau  
 Pruvost, P., chanoine  
 Racicot, Richard et Sidney Massari (citoyens)  
 Rault, André; Vitraux d'Art E. Rault  
 Raymond, Maurice  
 Rioux, Yolande Rousseau [Rousseau-Rioux]  
 Rix, Karl et Lauretta  
 Rose, Joyce  
 Roussil, Robert  
 Ruddick, Dorothy  
 Savoie, Maurice  
 Scott, Adam Sherriff [Sherriff-Scott]  
 Scott, Marian  
 Slater, Norman (aussi architecte)  
 Smith, Gord [Gordon]  
 Théberge, Claude et Marcel Gendreau  
 Therrien, Gaétan  
 Tremblay, Georges-Édouard  
 Vermette, Claude; voir Mousseau  
 Vilallonga, Jesús Carlos de  
 Vilandré, Adrien  
 Webber, Gordon  
 Wesselow, Eric [Wesslow]  
 Wilson, York  
 Et des artistes demeurés anonymes

### Les architectes en tant qu'artistes

Dionne, Pierre  
 Lafleur, Jean-Marie  
 Perrault, Jean-Julien

## A.2 Liste des architectes (1950-1961)

- Affleck et Michaud  
 Archibald, Illsley, Templeton; Larose et Larose  
 Baril, Marie-Albert, père Franciscain  
 Barott, Marshall, Merrett, Barott  
   - Barott, Marshall, Merrett; et Ballard, Todd et Snibbe, États-Unis  
   - Barott, Marshall, Montgomery et Merrett  
 Bélanger, Yves  
 Bird, John  
 Booth, Percy  
 Charbonneau, Charles-Émile  
 Charbonneau, Jean  
 Charbonneau et Charbonneau  
 CN, atelier, George Drummond, puis Harold Greensides, John W.  
 Wood  
 Comber, Sydney et C. S.  
   - Comber, Comber et Mack  
 Courchesne, Edgar  
 Crevier, Lemieux, Mercier et Caron  
   - Crevier, Lemieux, Doran  
 Cyr et Fils  
 D'Astous, Roger  
 De Belle et White  
 Dépatie, Bernard [Despatie]  
 Dionne, Pierre  
   - Dionne et Bélanger (Jean-F.)  
 Dobush et Stewart  
 Dufresne et Boulva  
 Dumais, Roland  
   - Dumais, Roland; Durnford, Bolton, Chadwick  
 Duplessis, Labelle, Derome  
   - Duplessis, Labelle, Derome, Ayotte  
 Durnford, Bolton, Chadwick et Ellwood  
 Dutrisac, Joseph-Armand  
 Eliasoph et Berkowitz  
 Fisher, Reuben  
 Gagné et Gagné  
 Gagnier, Gaston  
 Gélinas, Jean A.  
 Goodfellow, Philip  
 Goyer, Paul  
 Graham, Keith  
 Greenspoon, Freedlander, Dunne  
   - et McLennan, Ian (SCHL)  
 Grenier, Charles  
 Jolicœur et Ouellette  
 Kahn, Harold Z.  
 Lafleur, Jean-Marie  
 Lambert, Paul  
 LaPierre, Louis J.  
 Lapointe et Tremblay  
 Larose et Larose  
 Lazar et Sterlin  
 Linden, David K.  
 Martin et Prus  
 Mathias, F. David  
 Mayerovitch et Bernstein  
 McDougall, Fleming et Smith  
 Meadowcroft et Mackay  
 Moreau, Gilbert  
 Morin, Jacques  
 Notebaert, Gérard  
 Parent, Lucien; Dom Paul Bellot  
 Parkin Architects, G. Eber  
 Perrault, Jean-Julien  
 Robillard, Jetté, Baudoin  
 Rosenberg, William J.  
 Roth, Max  
 Rother, Bland, Trudeau  
 Roux et Morin  
   - Roux, Morin et Langlois  
 Schrier, Arnold et Sydney Gerson  
 Sise, Hazen  
   - Sise et Desbarats  
 Steinberg, atelier  
 Stilman, Harry  
 Vago, John  
 Warren, Walter



### **A.3 Liste des décorateurs (1950-1961)**

#### **Les décorateurs**

Beaulac, Henri et Gert Louis Lamartine, décorateurs; Joseph Huston, États-Unis

Bélanger, M., décorateur

Charlier, Henri, décorateur

Guillon, Jacques, décorateur/designer

Hansen, Thor, décorateur

Hinton, Claude, décorateur-ensemblier

Viau et Morisset, décorateurs-ensembliers [Jacques Viau et Bernard Morisset]

#### **L'artiste en tant que décorateur**

Charuest, Jean-Charles, artiste et décorateur

## **APPENDICE B**

### **FIGURES**



**Figure B.1** Mario Merola, peinture murale disparue du restaurant Le Pavillon de l'hôtel de LaSalle, vue partielle, publicité de l'hôtel de LaSalle, 1952; 1240, rue Drummond, Montréal. Source : Hôtel de LaSalle, « Pour le plaisir du palais... et pour celui des yeux : Le Pavillon de LaSalle », Publicité, Hôtel de LaSalle, divers quotidiens, 1952, Dossier 1952, Collection spéciale, Bibliothèque des arts, UQAM.



**Figure B.2** Anne Kahane, *Façade*, sculpture murale d'un immeuble de bureaux, 1956; 310, av. Victoria, Montréal; David K. Linden, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.3** Immeuble de bureaux; 310, av. Victoria, Montréal; David K. Linden, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.





**Figure B.4** Charles Daudelin, peintures murales disparues de la taverne Peel, maquettes, 1950; rue Peel, Montréal; Rother, Bland, Trudeau, architectes. Source : *Daudelin*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 24 sept. 1997 au 15 fév. 1998), Québec, Musée du Québec, 1997, p 85.



**Figure B.5** Charles Daudelin, sculpture murale d'un immeuble résidentiel, vue partielle, 1950; 6001, Côte Saint-Luc, Montréal; Rother, Bland, Trudeau, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995.

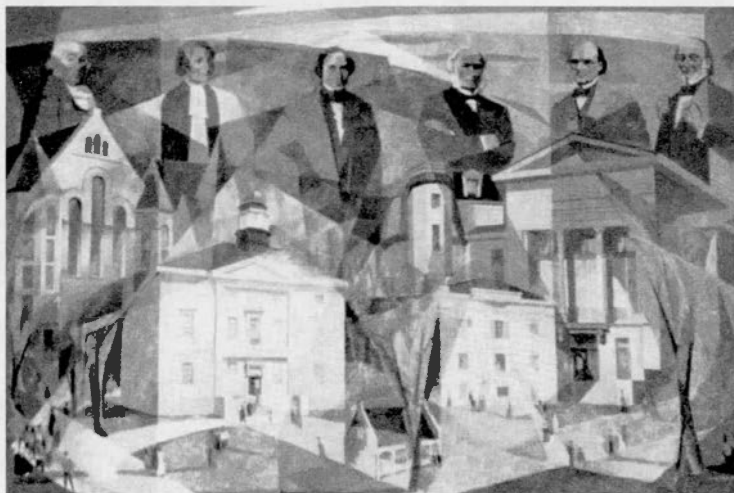


**Figure B.6** Charles Daudelin, sculpture murale d'un immeuble résidentiel, vue partielle, 1950; 6001, Côte Saint-Luc, Montréal; Rother, Bland, Trudeau, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995.

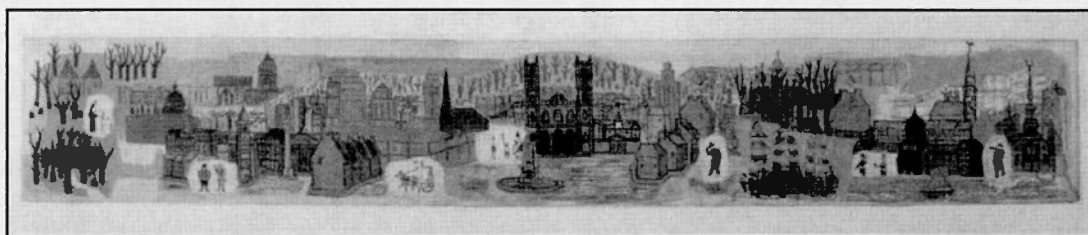




**Figure B.7** Stanley Cosgrove, fresque du pavillon de philosophie du collège Saint-Laurent, 1953; 625, av. Sainte-Croix, Saint-Laurent; Larose et Larose, architectes. Source : « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 75.



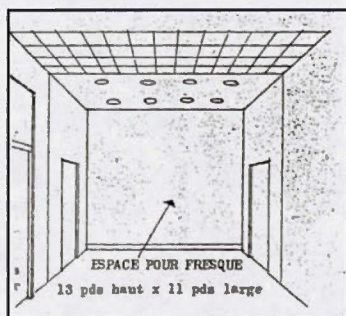
**Figure B.8** York Wilson, peinture murale de la bibliothèque Redpath de l'université McGill, 1954; 3459, rue McTavish, Montréal; McDougall, Fleming et Smith, architectes. Source : « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 74.



**Figure B.9** Mario Merola, peinture murale disparue du restaurant Le Pavillon de l'hôtel de LaSalle, maquette, 1952; 1240, rue Drummond, Montréal. Source : Mario Merola, *Mario Merola : Choix de textes critiques / Critical Writing Choice*, Montréal, FINI / INFINI, 2001, p. 6.



**Figure B.10** Mario Merola, peinture murale disparue du restaurant Le Pavillon de l'hôtel de LaSalle, 1952; 1240, rue Drummond, Montréal. Source : Maurice Raymond, « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 40.



**Figure B.11** Localisation et dimensions de l'œuvre murale de l'immeuble de bureaux City Centre, croquis du concours, 1957; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : Mayerovitch et Bernstein, architectes, « City Centre : concours de fresque », dans Réjeanne Giroux, « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1982, p. 110.



**Figure B.13** Alfred Pellán, *Le temps*, mosaïque murale de l'immeuble de bureaux City Centre, détails et horloge, 1957; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : photo de l'auteur, 2006.

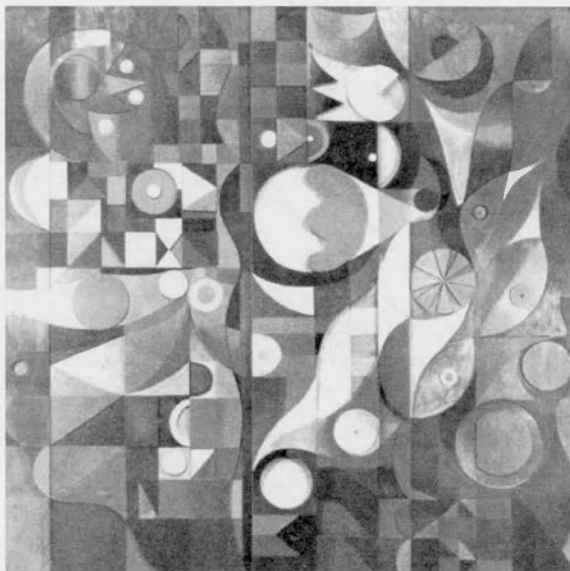


**Figure B.12** Alfred Pellán, *Le temps*, mosaïque murale de l'immeuble de bureaux City Centre, 1957; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.14** Immeuble de bureaux City Centre; 1450, rue City Councillors, Montréal; Mayerovitch et Bernstein, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995.





**Figure B.15** Mario Merola, peinture murale disparue du bar Le Pompon Rouge de l'hôtel Windsor, 1958; rue Peel et boul. René-Lévesque Ouest, coin nord-ouest, édifice détruit, Montréal; Max Roth, architecte. Source : Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 258.



**Figure B.16** Mario Merola, peinture murale disparue du bar Le Pompon Rouge de l'hôtel Windsor, 1958; rue Peel et boul. René-Lévesque Ouest, coin nord-ouest, édifice détruit, Montréal; Max Roth, architecte. Source : Robert Ayre, « Mario Merola », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 259.





**Figure B.17** Mary Filer, peinture murale de l'Institut neurologique de l'université McGill, inauguration en présence de Maurice Duplessis, détails, 1954; Montréal. Source : Lucien Langlois, « Hommage de McGill à M. Duplessis », *Montréal-Matin*, 15 novembre 1954, p. 32; René Montpetit, « Une œuvre dont toute la province s'enorgueillit », *La Presse*, 15 novembre 1954.



**Figure B.18** Mary Filer, peinture murale de l'Institut neurologique de l'université McGill, inauguration en présence de Maurice Duplessis, 1954; Montréal. Source : « Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural », *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 27.



**Figure B.19** Marius Plamondon et Benoit East, vitrail disparu du bar Les Voyageurs de l'hôtel Reine-Élizabeth, vue partielle et en cours de réalisation par l'assistant Olivier Ferland, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 98, 100.

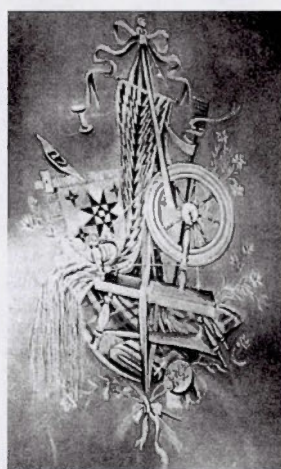


**Figure B.20** Claude Vermette, céramique murale disparue du Café de l'hôtel Reine-Élizabeth, en cours de réalisation, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Fonds Claude Vermette, P8/B1/21, Montréal Hôtel Reine-Élizabeth 1955, Archives du MBAM.





**Figure B.21** Jean Dallaire, tapisserie murale disparue du hall d'entrée de l'hôtel Reine-Elizabeth, maquette et *in situ*, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 98; Anaconda Copper and Brass, « Les métaux décoratifs Anaconda.... », Publicité, Anaconda Copper and Brass, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 168 (avril), 1960, p. 7.



**Figure B.22** Albert Cloutier, peintures murales disparues de la salle à dîner Bonaventure de l'hôtel Reine-Elizabeth, motifs de la cuisine et de l'artisanat, 1957; 900, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Joseph Huston; Beaulac et Lamartine, décorateurs; George Drummond / Harold Greensides, John W. Wood, architectes du CN. Source : Robert Ayre, « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel », *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p.101; Albert Cloutier, « Shop Talk About Murals », *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 256.





**Figure B.23** Louis Archambault et Norman Slater, *Canada d'un océan à l'autre*, céramique murale extérieure du pavillon du Canada, détails, 1958; Exposition universelle, Bruxelles, Belgique, coll. MBAC, Ottawa; Charles Greenberg, architecte. Source : Bill Stephenson, « Louis Archambault's Wonderful Wall », *Maclean's Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 18; Donald W Buchanan, « Impressions of the Fair », *Canadian Art*, vol. 15, n° 3 (août), 1958, p. 186.



**Figure B.24** Louis Archambault et Norman Slater, *Canada d'un océan à l'autre*, céramique murale extérieure du pavillon du Canada, 1958; Exposition universelle, Bruxelles, Belgique, coll. MBAC, Ottawa; Charles Greenberg, architecte. Source : Donald W Buchanan, « Impressions of the Fair », *Canadian Art*, vol. 15, n° 3 (août), 1958, p. 186.

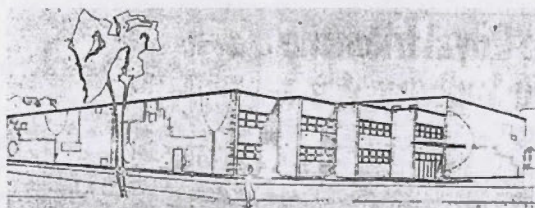


**Figure B.25** Mario Merola, peinture murale de la cafétéria du pavillon du Canada, 1958; Exposition universelle, Bruxelles, Belgique, coll. MBAC, Ottawa; Charles Greenberg, architecte. Source : Donald W Buchanan, « Impressions of the Fair », *Canadian Art*, vol. 15, n° 3 (août), 1958, p. 186.

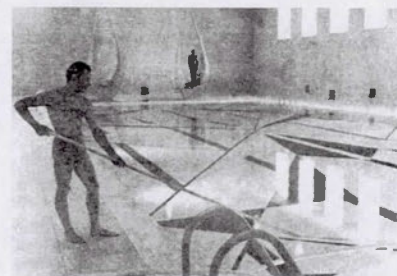




**Figure B.26** Maurice Savoie, céramique murale du centre de loisirs M<sup>re</sup> Pigeon, 1959; 5550, rue Angers, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.



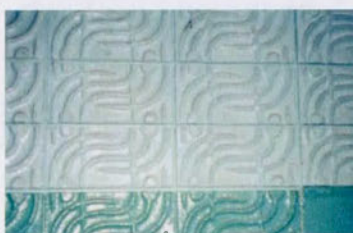
**Figure B.27** Maurice Savoie, céramique murale du centre récréatif Saint-Charles, maquette, vue partielle, 1960; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : Dollard Morin, « Le nouveau centre St-Charles », *La Presse*, 19 novembre 1960.



**Figure B.28** Laure Major, œuvre murale en aluchromie disparue de la piscine du centre récréatif Saint-Charles et tremplins sculpturaux disparus de Maurice Lemieux, 1962; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : Dossier historique du 1055, rue Hibernia, Archives Municipales de Montréal.



**Figure B.29** Maurice Savoie, céramique murale du centre récréatif Saint-Charles, vues partielles, 1962; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.

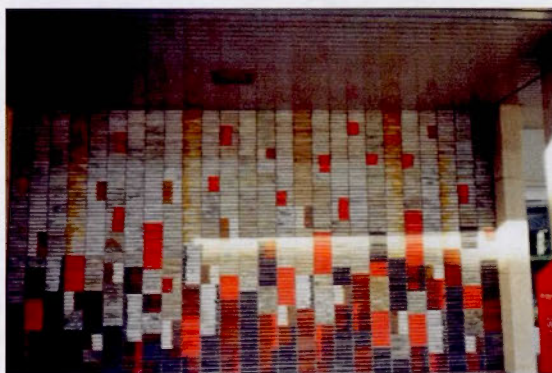


**Figure B.30** Maurice Savoie, œuvre murale en béton du centre récréatif Saint-Charles, vues partielles, 1962; 1055, rue Hibernia, Montréal; Louis J. LaPierre, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.





**Figure B.31** Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale du centre de loisirs du collège Notre-Dame, 1958; 3791, chemin Queen Mary, Montréal; Gérard Notebaert, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.32** Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale de l'aéroport international de Montréal, vues partielles, 1960; Dorval; Jacques Guillon, décorateur; Archibald, Illsley, Templeton; Larose et Larose, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.33** Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale de la cafétéria de l'usine Ciba, 1959; 205, rue Bouchard, Dorval; Percy Booth, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.34** Usine Ciba, cafétéria; 205, rue Bouchard, Dorval; Percy Booth, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.35** Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, céramique murale de l'école secondaire Regina Mundi, 1959; 1050, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; Dufresne et Boulva, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995.







**Figure B.36** Volodimir Moschinsky, peinture murale de l'église Church of All Nations, en cours de réalisation, v. 1953; rue du Square-Amherst, Montréal. Source : Clayton Sinclair, « New-Canadian Brings 'Lost' Art to Paint Murals in Church Chancel », *The Gazette*, 22 décembre 1952.



**Figure B.37** Mario Merola, peinture murale du centre sportif Maisonneuve, en cours de réalisation, 1960; 3000, rue Viau, Montréal; Paul Lambert, architecte. Source : Jim Ferrabee, « Swimming Pool, Gymnasium Completed, Hockey Arena Next », *The Gazette*, 25 juillet 1960.



**Figure B.38** Assistants dans l'atelier de céramique de Claude Vermette à Sainte-Adèle, v. 1959. Source : « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 132-133; « An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings », *Weekend Magazine*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 17.



**Figure B.39** Claude Vermette dans son atelier à Sainte-Adèle, céramique murale de l'école secondaire Regina Mundi, en cours de réalisation, v. 1959; 1050, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; Dufresne et Boulva, architectes. Source : « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 133.



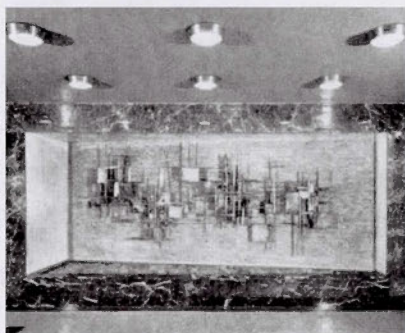
**Figure B.40** Claude Vermette dans son atelier à Sainte-Adèle, v. 1960. Source : « Les travaux d'un jeune artiste québécois... », Légende de figure, *Le Devoir* 14 mai 1960.



**Figure B.41** Stefan Kontski, peinture murale de l'église Sainte-Marie-de-Czestochowa, vue partielle en cours de réalisation, 1953; 2550, av. Gascon, Montréal. Source : John Ayer, « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952.



**Figure B.42** Joseph Iliu, mosaïque murale disparue du supermarché Steinberg, 1955; boul. Saint-Laurent et Crémazie, coin nord-ouest, Montréal; Keith Graham, architecte. Source : « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 38.



**Figure B.43** Joseph Iliu, sculpture murale disparue de l'immeuble de bureaux Peel Centre, 1957; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : « L'Édifice Peel Centre, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars), 1958, p. 34.

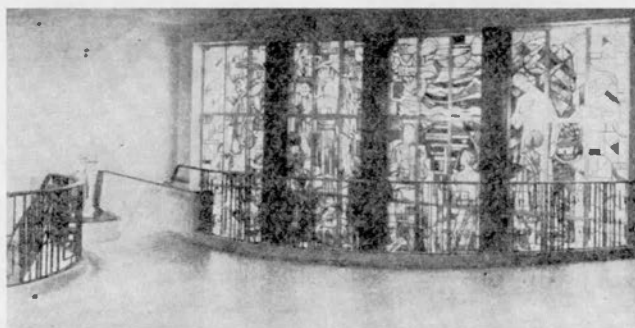
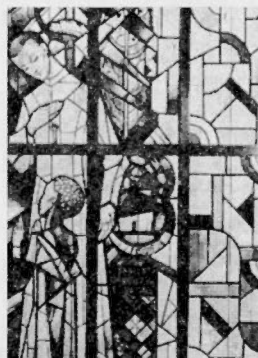
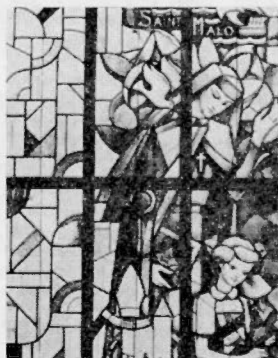


**Figure B.44** Anne Kahane, *Façade*, sculpture murale d'un immeuble de bureaux, 1956; 310, av. Victoria, Montréal; David K. Linden, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995.





**Figure B.45** Armand Filion, sculpture architecturale de l'école Sainte-Bernadette-Soubirous, 1952; 6855, 16<sup>e</sup> Avenue, Montréal. Source : École d'architecture, Université de Montréal, 2003.



**Figure B.46** Vincent Poggi, vitrail de la maison provinciale des Frères de l'Instruction Chrétienne, 1956; 870, chemin de Saint-Jean, La Prairie. Source : « Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique », Légende de figure, *La Presse*, 23 août 1956.





**Figure B.47** Albert Dumouchel, mosaïque murale du centre médical Brassard, 1954; 412, boul. du Havre, Valleyfield; Dionne et Bélanger, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.48** Sarah Jackson, *La famille*, sculpture murale disparue du supermarché Steinberg, 1957; boul. Lafleur, LaSalle; Colin Rae de l'atelier d'architecture Steinberg. Source : « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir », *La Presse*, 5 juillet, 1957.



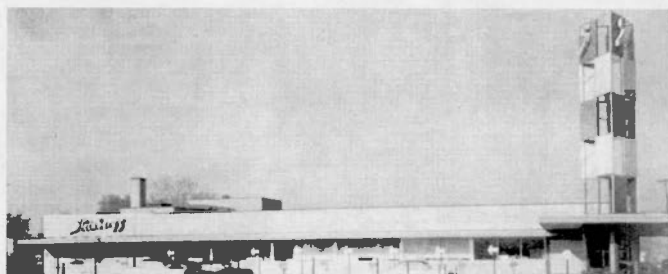


**Figure B.49** Georges-Édouard Tremblay, tapisserie murale de l'immeuble British-American Oil, maquette et *in situ*, 1957; 1945, boul. Graham, Mont-Royal; Thor Hansen, décorateur; Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes. Source : « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 44-45.



**Figure B.50** Immeuble British-American Oil; 1945, boul. Graham, Mont-Royal; Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes. Source : « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42.

**Figure B.51** Umberto Bruni, peinture murale de l'immeuble British-American Oil, maquette, 1957; 1945, boul. Graham, Mont-Royal, coll. Musée canadien des civilisations, Gatineau; Thor Hansen, décorateur; Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes. Source : « L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 45.



**Figure B.52** Joseph Iliu, mosaïque murale disparue du supermarché Steinberg, 1955; boul. Saint-Laurent et Crémazie, coin nord-ouest, Montréal; Keith Graham, architecte. Source : « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 38.



**Figure B.53** Joseph Iliu, mosaïque murale cachée et parement d'origine, 1955 (gauche), murale restaurée en partie en 2003 (droite), supermarché Steinberg; 4405, rue Sainte-Catherine Est, coin Morgan, Montréal; Max Roth, architecte. Source : photo de l'auteure, 2003.



**Figure B.54** Joseph Iliu, mosaïque murale du supermarché Steinberg, 1955; 4405, rue Sainte-Catherine Est, coin Morgan, Montréal; Max Roth, architecte. Source : « Steinberg : un succès architectural », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 36.



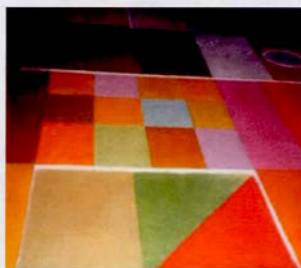


**Figure B.55** Norman Slater, écran du magasin Morgan au centre commercial Rockland, vue du côté est, 1959; 2305, boul. Rockland, Mont-Royal; Martin et Prus, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995.



**Figure B.56** Norman Slater, écran du magasin Morgan au centre commercial Rockland, vue du côté est, 1959; 2305, boul. Rockland, Mont-Royal; Martin et Prus, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995.





**Figure B.57** Mario Merola, peinture murale du centre sportif Maisonneuve, 1960; 3000, rue Viau, Montréal; Paul Lambert, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.



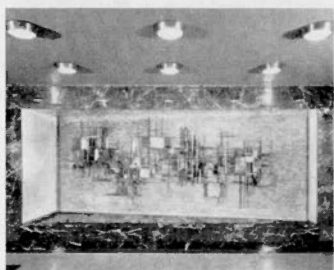
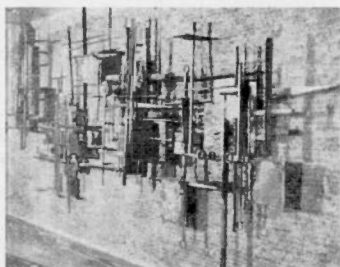
**Figure B.58** Mario Merola, peinture murale du centre sportif Maisonneuve, maquette, 1960; 3000, rue Viau, Montréal; Paul Lambert, architecte. Source : Diapotheque, Bibliothèque des arts, UQAM.



**Figure B.59** Joseph Iliu et Wlodzimierz Lukasik, mosaïque murale de l'École de l'automobile, 1956; 3744, rue Saint-Denis, Montréal; Lapointe et Tremblay, architectes. Source : photo de l'auteure, 1995.







**Figure B.60** Joseph Iliu, sculpture murale disparue de l'immeuble de bureaux Peel Centre, 1957; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957; « L'Édifice Peel Centre, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars) 1958, p. 34.



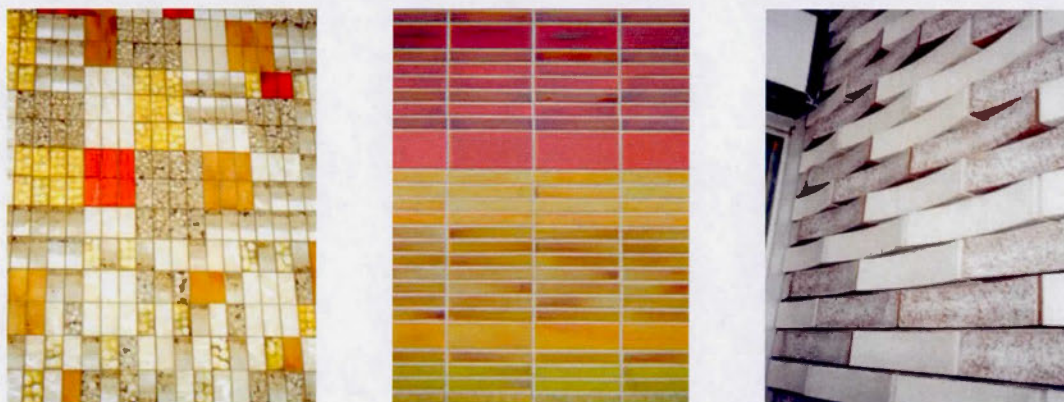
**Figure B.61** Immeuble de bureaux Peel Centre; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : « L'Édifice Peel Centre, à Montréal », *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars), 1958, p. 32.



**Figure B.62** Sarah Jackson, *La famille*, sculpture murale disparue du supermarché Steinberg, 1957; boul. Lafleur, LaSalle; Colin Rae de l'atelier d'architecture Steinberg. Source : Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957.



**Figure B.63** Adam Sherriff Scott, *Montreal in the year 1806*, peinture murale disparue de la Banque canadienne impériale de commerce, Peel Centre, 1957; 2055, rue Peel, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Robert Ayre, « Achievements in Industrial Design », *The Star*, 24 août 1957.



**Figure B.64** Claude Vermette, céramique murale. Source : photo de l'auteure, 1995.

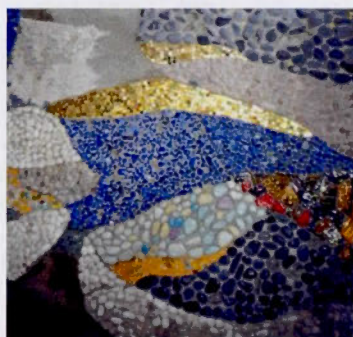


**Figure B.65** Claude Vermette, céramique murale de l'immeuble de bureaux Madikap, 1960; 4150, rue Sherbrooke Ouest, Westmount; Harold Kahn, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995.





**Figure B.66** Joseph Iliu, mosaïque murale disparue du supermarché Steinberg, publicité du détaillant World Mosaic, 1955; boul. Saint-Laurent et Crémazie, coin nord-ouest, Montréal; Keith Graham, architecte. Source : World Mosaic Co, « Mosaïque céramique 'Joo-World Mosaic'... », Publicité, World Mosaic Co., 178 rue Jean-Talon Est, Montréal, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 60.



**Figure B.67** Joseph Iliu, mosaïque murale de L'atelier de céramique World Mosaic, 1958; 9545, boul. Saint-Laurent, Montréal; Harry Stilman, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995.

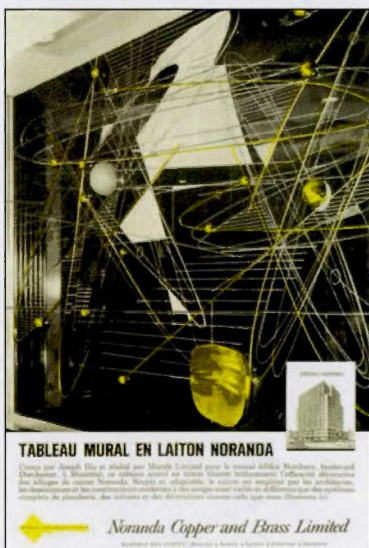


**Figure B.68** Adrien Vilandré, mosaïque murale de l'usine Canadian Technical Tape, détail, v. 1957; 455, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; John Bird, architecte. Source : photo de l'auteure, 1995.





**Figure B.69** Joseph Iliu, écran de la synagogue Emanu-El-Beth Sholom, 1959; 4100, rue Sherbrooke Ouest, Westmount; Max Roth; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.71** Joseph Iliu, écran disparu de l'entreprise Northern, publicité du détaillant Noranda Copper and Brass, v. 1959; 1600, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Noranda Copper and Brass Ltd., « Tableau mural en laiton Noranda », Publicité, Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal - Toronto - London - Edmonton - Vancouver, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 168 (avril), 1960, p. 25.

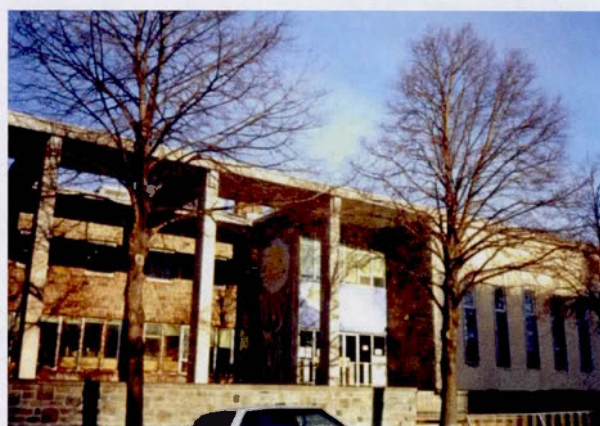


**Figure B.70** Joseph Iliu, écran de la synagogue Emanu-El-Beth Sholom, publicité du détaillant Noranda Copper and Brass, 1959; 4100, rue Sherbrooke Ouest, Westmount; Max Roth; Greenspoon, Freedlander, Dunne, architectes. Source : Noranda Copper and Brass Ltd., « La beauté... par Noranda », Publicité, Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal-Toronto-London-Edmonton-Vancouver, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 170 (juin), 1960, p. 33.





**Figure B.72** Adrien Vilandré, mosaïque murale de l'usine Canadian Technical Tape, vue partielle, v. 1957; 455, boul. Côte Vertu, Saint-Laurent; John Bird, architecte. Source : photo de l'auteur, 1995.



**Figure B.73** Louis Archambault, céramique murale de la bibliothèque Fraser-Hickson Institute, 1958; 4855, av. Kensington, Montréal; Durnford, Bolton, Chadwick et Ellwood, architectes. Source : photo de l'auteur, 1995.

## **APPENDICE C**

### **TABLEAUX**



**Tableau C.1** L'usage des appellations au sein des mondes de l'art et de l'architecture (1950-1961)

	ART		ARCHITECTURE	
	Critique	Artiste	Critique	Architecte
<b>Décoration murale / decoration</b>	+ 1950, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1953, 54, 56, 58, 59	1953, 54, 57, 58, 59, 60, 61	1952, 60
idem	- 1950, 52, 57, 61	-	1955	-
<b>Arts décoratifs / decorative arts</b>	+ 1951, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1959	1956, 57, 58, 59, 60	-
idem	- 1958	1960	1957	-
<b>Ornementation / ornamentation</b>	+ 1951, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1953, 54, 58, 59	1954, 56, 57, 58, 59	-
idem	- 1961	1957	1953	-
<b>Embellissement / embellishment</b>	+ 1951, 53, 57, 60, 61	1954	-	-
<b>Intégration de l'art à l'architecture / integration</b>	+ 1952, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1954, 55, 57, 59	1953, 55, 56, 57, 58, 59	1958
<b>Arts alliés à l'architecture / arts allied to architecture</b>	+ 1953, 60	-	1953, 56, 58	-
idem	- 1959	-	-	-
<b>Art monumental</b>	+ 1953, 56, 58	1958	-	-
<b>Art muraliste</b>	+ 1953, 57	-	-	-
<b>Un pour cent (pour les arts)</b>	+ 1953, 56, 61 : 1%, 2 pour cent	1954, 56	-	-

	ART		ARCHITECTURE	
	Critique	Artiste	Critique	Architecte
<b>Art public</b>	+ 1954	-	-	-
<b>Revêtement (mural)</b>	+ 1954, 59	-	-	-
idem	- 1959	-	-	-
<b>Art mural</b>	+ 1955, 57, 58, 60	-	-	-
<b>Synthèse des arts / <i>synthesis of the arts</i></b>	+ 1956, 58	1959	-	-
idem	- 1956, 57	1959	-	-
<b>Fusion des arts</b>	+ 1959	1957, 59	-	-
<b>Arts appliqués / <i>applied arts</i> application/<i>applica-</i> <i>tion to, applie to</i></b>	+ 1957, 58, 59, 60	1959	1957	-
idem	- 1959, 60, 61	-	-	-
<b>Arts de soutien</b>	+ -	-	1957	-
<b><i>Animation, animer / animate</i></b>	+ 1958, 60	-	1960	-
idem	- 1959	-	-	-

**Tableau C.2** L'usage des appellations dans les contextes de décoration, d'intégration et autre (1950-1961)

	Décoration murale	Intégration de l'art à l'architecture	Autre
<b>Décoration murale / <i>decoration</i></b>	-		
critique d'art	1950, 57	1952, 61	-
critique architecturale	-	1955	-
<b>décorer / <i>decorate</i></b>	+		
critique d'art	1950, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60	1959	-
artiste	1953, 58, 59	1959	-
critique architecturale	1954, 57, 60, 61	1959	-
architecte	1960	-	-
<b>décoration / <i>decoration</i></b>	+		
critique d'art	1951, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	-	-
architecte	1952	-	-
artiste	1953, 54, 56, 58, 59	1959	-
critique architecturale	1953, 54, 57, 58, 59, 60, 61	1953, 59	-
<b>décor / <i>decor</i></b>	+		
artiste	1953	-	-
critique d'art	1956, 57, 58	-	-
critique architecturale	1957	1957, 59	-
<b>architectural decoration</b>	+		
critique d'art	1960	-	-
<b>Arts décoratifs / <i>decorative arts</i></b>	+		
critique d'art	1951, 52, 55, 57, 61	-	-
critique architecturale	1957	-	-
artiste	-	1959	-
<b>décoratif / <i>decorative</i></b>	+		
critique d'art	1956, 57, 58, 59, 60, 61	1960	-
critique architecturale	1956, 57, 58, 60	-	-
artiste	1959	1959	-
<b>décoratif / <i>decorative</i></b>	-		
critique architecturale	-	1957	-
critique d'art	-	1958	-
artiste	1960	-	-

	Décoration murale	Intégration de l'art à l'architecture	Autre
<b>Ornementation / <i>ornamentation</i></b> +			
critique d'art	1951, 54, 61	-	-
artiste	-	1954	-
critique architecturale	1957	-	-
<b>Orner / <i>adorn</i></b> +			
critique d'art	1953, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	-	-
artiste	1953, 54, 59	-	-
critique architecturale	1954, 56, 57, 58, 59	1957, 59	-
<b>Orner</b> -			
critique architecturale	1953	-	-
artiste	-	1957	-
critique d'art	-	1961	-
<b>Ornement / <i>adornment</i></b> +			
artiste	-	1954, 59	-
critique architecturale	1957	-	-
<b>Ornemental</b> +			
artiste	1958	-	-
critique d'art	1961	-	-
<b>Ornement</b> -			
critique d'art	-	1961	-
<b>Embellissement / <i>embellishment</i></b> +			
critique d'art	1951, 53, 60, 61	1961	-
<b>embellir / <i>embellish</i></b> +			
critique d'art	1953, 57	-	-
artiste	-	1954	-
<b>Intégration de l'art à l'architecture / <i>integration</i></b> +			
critique architecturale	1953, 58	1953, 55, 56, 59	-
critique d'art	1961	1955, 56, 57, 58, 59, 61	-
artiste	-	1957, 59	-
architecte	-	1958	-



	Décoration murale	Intégration de l'art à l'architecture	Autre
(s') intégrer / <i>integrate</i>	+		
critique d'art	1957, 58, 59, 60, 61	1952, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61	-
artiste	1955	-	-
critique architecturale	1957	1957	-
partie intégrante ou intégrale / <i>integral</i> ou <i>integrated part</i>	+		
artiste	-	1954	-
critique architecturale	-	1955, 57	-
critique d'art	1958	1956, 59	-
désintégration	+		
architecte	-	-	1954
murale d'intégration / <i>integrated mural</i>	+		
critique d'art	1959	1959	-
<i>mural of architectural integration</i>	+		
critique d'art	1959	1959	-
<b>Arts alliés à l'architecture / <i>arts allied to architecture</i></b>	+		
critique architecturale	1953	1953, 56	1958
arts alliés / <i>allied arts</i>	+		
critique d'art	1953	-	1960
critique architecturale	1953	1953	1953, 58
<i>allied</i>	-		
critique d'art	1959	-	-
alliance (peinture-architecture)	+		
critique d'art	1960	-	-
<b>Art monumental</b>	+		
critique d'art	1953, 56, 58	-	-
artiste	1958	-	-
<b>Art muraliste</b>	+		
critique d'art	1953, 57	-	-

	Décoration murale	Intégration de l'art à l'architecture	Autre
<b>Un pour cent</b> (pour les arts)	+		
critique d'art	1953, 56, 61 : 1 %, 2 pour cent	1961 sous 1 %	-
artiste	1954, 56	-	-
<b>Art public</b>	+		
critique d'art	1954	-	-
<b>Revêtement</b> (mural)	+		
critique d'art	1954, 59	-	-
revêtement (mural)	-		
critique d'art	-	1959	-
<b>Art mural</b>	+		
critique d'art	1955, 57, 58, 60	1958	-
<b>Synthèse des arts, synthèse</b>	+		
critique d'art	1958	1956	-
artiste	1959	1959	-
<i>synthèse des arts / synthesis of the arts, synthesis</i>	-		
critique d'art	-	1956	1957
artiste	1959	1959	-
<b>Fusion des arts, fusion</b>	+		
artiste	1959	1957, 59	-
<b>Arts appliqués / <i>applied arts</i></b>	+		
<i>application/application to, applie to</i>			
critique d'art	1957, 58, 59, 60	-	-
critique architecturale	1957	-	-
artiste	-	1959	-
<i>applie to</i>	-		
critique d'art	-	1959, 60, 61	-
<b>Arts de soutien</b>	+		
critique architecturale	-	1957	-
<b>Animation, animer / <i>animate</i></b>	+		
critique d'art	1958, 60	1958	-
critique architecturale	1960	-	-
animer	-		
critique d'art	-	1959	-

**Tableau C.3** L'usage des appellations décoration et intégration au sein des mondes de l'art et de l'architecture (1950-1961)

	ART		ARCHITECTURE	
	Critique	Artiste	Critique	Architecte
<b>Décoration murale</b>	+ 1950, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1953, 54, 56, 58, 59	1953, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1952, 60
<b>decoration</b>				
Arts décoratifs / <i>decorative arts</i>				
Ornementation / <i>ornamentation</i>				
Embellissement / <i>embellishment</i>				
Intégration / <i>integration</i>				
Arts alliés à l'architecture / <i>arts allied to architecture</i>				
Art monumental				
Art muraliste				
Un pour cent, 1 %, 2 pour cent				
Art public				
Revêtement mural				
Art mural				
Synthèse des arts / <i>synthesis</i>				
Fusion des arts				
Arts appliqués / <i>application to Animation</i>				
<b>Décoration murale</b>	- 1950, 52, 57, 58, 59, 60, 61	1957, 59, 60	1953, 55, 57	-
<b>decoration</b>				
Arts décoratifs / <i>decorative arts</i>				
Ornementation / <i>ornamentation</i>				
Arts alliés à l'architecture / <i>arts allied to architecture</i>				
Synthèse des arts / <i>synthesis</i>				

	ART		ARCHITECTURE	
	Critique	Artiste	Critique	Architecte
<b>Intégration de l'art à l'architecture / <i>integration</i></b>	+ 1952, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1954, 55, 57, 59	1953, 55, 56, 57, 58, 59	1958
Décoration				
Arts décoratifs / <i>decorative arts</i>				
Ornementation / <i>ornamentation</i>				
Embellissement / <i>embellishment</i>				
Arts alliés à l'architecture / <i>arts allied to architecture</i>				
Un pour cent, 1 %				
Revêtement mural				
Art mural				
Synthèse des arts / <i>synthesis</i>				
Fusion des arts				
Arts appliqués / <i>application to</i>				
Arts de soutien				
<i>Animation</i>				
<b>TOTAL</b>				
<b>DÉCORATION</b>	+ 1950, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1953, 54, 56, 58, 59	1953, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1952, 60
<b>DÉCORATION</b>	-			
<b>et</b>	1950, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61	1954, 55, 57, 59, 60	1953, 55, 56, 57, 58, 59	1958
<b>INTÉGRATION</b>	+			



## BIBLIOGRAPHIE

### Références

- Beaulieu, André (dir. publ.). *La presse québécoise : des origines à nos jours. Tomes 7-10*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval. 1985, 1987, 1989, 1990.
- Bergeron, Claude. *Index des périodiques d'architecture canadiens / Canadian Architectural Periodicals Index, 1940-1980*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval. 1986.
- Comeau, André. *Artistes Plasticiens : Canada (Régime français et Conquête) Bas-Canada et le Québec*. Montréal : Bellarmin. 1983.
- MacDonald, Colin S. (comp.). *A Dictionary of Canadian Artists. Tomes 1-7*. Ottawa : Canadian Paperbacks. 1967-1990.
- Merlin, Pierre, et Françoise Choay (dir. publ.). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris : Presses Universitaires de France. 2000.
- Midant, Jean-Paul (dir. publ.). *Dictionnaire de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Hazan-Institut français d'architecture. 1996.

### Histoire de l'art, des métiers d'art et du design

- Adams, Robert. *Retrospective: H. Mayerovitch: 1929-1989*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 28 novembre 1989 au 4 janvier 1990). Montréal : Centre Saidye-Bronfman. 1989.
- Arp: 1886-1966. The Minneapolis Institute of Arts-Württembergischer Kunstverein. Cambridge (Angleterre) : Cambridge University Press. 1987.

*Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant.* Catalogue d'exposition (Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 12 au 27 janvier 1959). Montréal : École des beaux-arts de Montréal. 1959.

Baker, Victoria. *Emanuel Hahn et Elizabeth Wyn Wood : tradition et innovation dans la sculpture canadienne.* Catalogue d'exposition (Kleinburg, Collection McMichael d'art canadien, 30 mai au 24 août 1997; London, London Regional Art and Historical Museum, 13 septembre au 9 novembre 1997; Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 29 novembre 1997 au 15 février 1998; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 12 mars au 31 mai 1998). Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada. 1997.

Barclay, Marion H. « Les produits à peindre des œuvres canadiennes abstraites dans les années 1950 ». Dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950.* Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 18 nov. 1992 au 31 janvier 1993; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 12 mars au 24 mai 1993; Regina, Mackenzie Art Gallery, 11 juin au 8 août 1993; Calgary, Glenbow Museum, 28 août au 24 octobre 1993; Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 18 nov. 1993 au 30 janvier 1994), sous la dir. de Denise Leclerc, p. 205-231. Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada. 1992.

Bettinger, Claude. *Le vitrail.* Montréal : Éditions de l'Homme. 1979.

Bois, Yve-Alain (dir. publ.). *De Stijl et l'architecture en France.* Catalogue d'exposition (Paris, Institut français d'architecture, 4 novembre au 20 décembre 1985). Bruxelles : P. Mardaga. 1985.

Bourassa, Paul. « Design industriel ». Dans *Le design au Québec*, Marc H. Choko, Paul Bourassa et Gérald Baril, p. 23-125. Montréal : Éditions de l'Homme. 2003.

Buchanan, Donald W. *Alfred Pellin.* Toronto : Society for Art Publications-McClelland and Stewart. 1962.

Carani, Marie. « L'œuvre critique et plastique de Rodolphe de Repentigny ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 1983.

Carani, Marie. *L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique : 1952-1959.* Sillery (Québec) : Septentrion. 1990.

- Carani, Marie. « Du discours critique repentignien sur la sculpture québécoise : Mises en situation, problématiques et lignes de force ». *Espace*, n° 25 (automne), 1993, p. 10-16.
- Carani, Marie. « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois ». Dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture, p. 71-130. Montréal : VLB. 1993.
- Carani, Marie (dir. publ.). *Des lieux de mémoire : Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*. Actes du colloque du CÉLAT « Un lieu de mémoire : Identité et culture modernes au Québec, 1930-1960 », (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2 au 3 octobre 1993). Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. 1995.
- Chicoine, René, et Edith Mather. *Les rues de Montréal : façades et fantaisie*. Montréal : Les livres Toundra. 1977.
- Choko, Marc H., Paul Bourassa et Gérald Baril. *Le design au Québec*. Montréal : Éditions de l'Homme. 2003.
- Couture, Francine. « L'association des sculpteurs du Québec 1961-1980 ». *Protée*, vol. 9, n° 1 (printemps), 1981, p. 60-66.
- Couture, Francine (dir. publ.). *Mises en scène de l'avant-garde, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal*, (printemps), 1987.
- Couture, Francine (dir. publ.). *Les arts et les années 60 : Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*. Montréal : Triptyque. 1991.
- Couture, Francine (dir. publ.). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : Tome 1, La reconnaissance de la modernité; Tome 2, L'éclatement du modernisme*. Montréal : VLB. 1993, 1997.
- Couture, Francine, et Suzanne Lemerise. « Insertion sociale de l'École des beaux-arts de Montréal : 1923-1969 ». Dans *L'enseignement des arts au Québec*, Francine Couture, Bruno Joyal, Lise Landry, Suzanne Lemerise, Claire Lussier et Jacques Albert-Wallot, p. 1-70. Montréal : Université du Québec. 1980.

Couturier, Marie-Alain. *Art et catholicisme*. Montréal : Éditions de l'Arbre. 1941.

Couturier, Marie-Alain, Maurice Gagnon, Sigfried Giedion, François Hertel, Samuel M. Kootz, Fernand Léger et James Johnson Sweeney. *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*. Montréal : Éditions de l'Arbre. 1945.

Daudelin. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 24 septembre 1997 au 15 février 1998). Québec : Musée du Québec. 1997.

Degand, Léon. *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*. Boulogne : L'Architecture d'Aujourd'hui. 1956.

De Koninck, Marie-Charlotte, et Pierre Landry (dir. publ.). *Déclics : Art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai au 31 octobre 1999; Québec, Musée de la civilisation, 26 mai au 24 octobre 1999). Québec-Montréal : Musée de la civilisation-Musée d'art contemporain de Montréal-Fides. 1999.

Denis, Maurice. *L'état actuel de l'art religieux*. Paris : Gazette des beaux-arts. 1933.

Desmarais, France. « La présence de Fernand Léger sur la scène artistique montréalaise des années quarante ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 1993.

Elder, Alan C. *Fabrique au Canada : Métiers d'art et design dans les années soixante*. Montréal : McGill-Queen's University Press. 2005.

Fasani, Antoine. *Éléments de peinture murale : pour une technique rationnelle de la peinture*. Paris : Bordas. 1951.

Fisette, Serge. *La sculpture et le vent : Femmes sculpteures au Québec*. Montréal : Centre de diffusion 3D. 2004.

Gagnon, François-Marc. *Paul-Émile Borduas : 1905-1960 : Biographie critique et analyse de l'œuvre*. Montréal : Fides. 1978.

Gagnon, François-Marc. *Paul-Émile Borduas*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 6 mai au 7 août 1988; Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 3 septembre au 13 novembre 1988). Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. 1988.



Gauthier, Richard. « Une intelligence de l'art chrétien dans le Québec contemporain : l'apport des Comités d'art sacré des diocèses de Québec, Montréal et Saint-Jean-Longueuil ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 1997.

Gauthier, Richard. « Une intelligence de l'art chrétien dans le Québec contemporain : l'apport des Comités d'art sacré des diocèses de Québec, Montréal et St-Jean-Longueuil ». Dans *Pratiquer l'histoire de l'art*. Actes du Colloque des finissants et finissantes à la Maîtrise en Études des arts de l'Université du Québec à Montréal (2000) (Montréal, Université du Québec à Montréal, 18 février 2000), p. 65-71. Montréal : Université du Québec à Montréal. 2000.

Gauvreau, Jean-Marie. « L'Artisanat du Québec ». Dans *Mémoires de la Société royale du Canada, Tome 43, 3<sup>e</sup> série, 1<sup>re</sup> section*, p. 23-38. Ottawa : Société royale du Canada. 1949.

Gauvreau, Jean-Marie. « Renouveau de l'art sacré au Canada ». Dans *L'Art religieux contemporain au Canada*. Actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), p. 46-61. Québec : s.é. 1952.

Grandbois, Michèle. « Guy Viau, critique d'art québécois ». Mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Québec, Université Laval. 1982.

Gray, Nina. « La palette de verres de Tiffany ». Dans *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Luxembourg, 16 septembre 2009 au 17 janvier 2010; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 11 février au 2 mai 2010; Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 28 mai au 15 août 2010), sous la dir. de Rosalind M. Pepall, p. 106-113. Montréal-Paris : Musée des beaux-arts de Montréal-Skira Flammarion. 2009.

Hébert, Marie-Sylvie. « La réception de la peinture formaliste montréalaise (1965-1970): art et identité nationale ». Dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture, p. 131-169. Montréal : VLB. 1993.

Jasmin, Claude. *Les artisans créateurs*. Montréal : Lidec. 1967.

Joray, Marcel. *Le béton dans l'art contemporain, Tomes 1- 2*. Neuchâtel : Griffon. 1977, 1987.

Kuthy, Sandor (dir. publ.). *Sophie Taeuber-Hans Arp : Dialogues d'artistes-résonances*. Berne : Kunstmuseum Bern. 1988.

L'Allier, Pierre (dir. publ.). *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999). Québec : Musée du Québec. 1999.

Lamarche, Lise. « De la statue à la sculpture : Passages dans la pratique sculpturale des années cinquante ». Dans *La sculpture au Québec 1946-1961 : Naissance et persistance*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 8 avril au 26 juillet 1992), sous la dir. de Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, p. 113-124. Québec : Musée du Québec. 1992.

Lamarche, Lise. *Textes furtifs : Autour de la sculpture (1978-1999)*. Montréal : Centre de diffusion 3D. 1999.

Lamonde, Yvon, et Esther Trépanier (dir. publ.). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec : IQRC. 1986.

Lamy, Suzanne, et Laurent Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français*. Québec : Québec, ministère des Affaires culturelles. 1967.

Laroche, Ginette. « Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965 ». Dans *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 11 mars au 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre L'Allier, p. 11-42. Québec : Musée du Québec. 1999.

*L'Art religieux contemporain au Canada*. Actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952). Québec: s.é. 1952.

Leclerc, Denise (dir. publ.). « La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950 ». Dans *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 18 nov. 1992 au 31 janvier 1993; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 12 mars au 24 mai 1993; Regina, Mackenzie Art Gallery, 11 juin au 8 août 1993; Calgary, Glenbow Museum, 28 août au 24 octobre 1993; Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 18 nov. 1993 au 30 janvier 1994), p. 33-80. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada. 1992.

Lecoutey, André. « L'Art sacré et le commerce ». Dans *L'Art religieux contemporain au Canada*. Actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), p. 62-68. Québec : s.é. 1952.

*Le guide de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal*. Brochure. Montréal : Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal. 1996.

Lemerise, Suzanne. « L'art - l'artiste - l'école ». Dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture, p. 279-330. Montréal : VLB. 1993.

Lemieux, Ernest, M<sup>gr</sup>. « Directives et législation ecclésiastiques en matière d'art sacré ». Dans *L'Art religieux contemporain au Canada*. Actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), p. 7-37. Québec : s.é. 1952.

Lépine, Johanne. « Historique et étude du design industriel au Québec ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 1986.

Lesser, Gloria. « Le design au Canada de 1940 à 1980 ». *Cahiers des arts visuels au Québec*, vol. 6, n° 24 (hiver), 1984, p. 6-16.

Lesser, Gloria. « Du décorateur au designer : Mobilier, murales, tissus, rien n'échappait à l'attention des décorateurs-artisans des années trente et quarante. Hubert Boyer et Claude Hinton étaient de ces pionniers ». *Continuité*, n° 29 (automne), 1985, p. 42-44.

Lesser, Gloria. *École du Meuble 1930-1950 : La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal / Interior Design and Decorative Art in Montreal*. Montréal : Château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal. 1989.

Martin, Michel. « Naissance et persistance, la sculpture au Québec, 1946-1961 ». Dans *La sculpture au Québec 1946-1961 : Naissance et persistance*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 8 avril au 26 juillet 1992), sous la dir. de Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, p. 11-31. Québec : Musée du Québec. 1992.

- Martin, Michel, et Gaston Saint-Pierre (dir. publ.). *La sculpture au Québec 1946-1961: Naissance et persistance*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 8 avril au 26 juillet 1992). Québec : Musée du Québec. 1992.
- Martin, Michel, et Sandra Grant Marchand (dir. publ.). *Alfred Pellan*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 17 juin au 26 septembre 1993; Québec, Musée du Québec, 13 octobre 1993 au 30 janvier 1994). Québec-Montréal : Musée du Québec-Musée d'art contemporain de Montréal. 1993.
- McKaskell, Robert (dir. publ.). *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*. Catalogue d'exposition (Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 17 déc. 1992 au 28 février 1993; Charlottetown, Confederation Centre Art Gallery and Museum, 6 juin au 15 août 1993; Saskatoon, Mendel Art Gallery, 3 sept. au 24 oct. 1993; Edmonton, Edmonton Art Gallery, 15 janvier au 13 mars 1994; Windsor, Art Gallery of Windsor, 9 avril au 6 juin 1994). Winnipeg : Musée des beaux-arts de Winnipeg. 1993.
- Merola, Mario. *Mario Merola : Choix de textes critiques / Critical Writing Choice*. Montréal : FINI / INFINI. 2001.
- Michaud, Ginette, et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.). *Constructions de la modernité au Québec*. Actes du colloque « Constructions de la modernité au Québec », (Montréal, Gesu, 6 au 8 novembre 2003). Montréal : Lanctôt. 2004.
- Millar, Joyce. « The Sculptors's Society of Canada: The First Fifty Years 1928-1978 ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université Concordia, 1992.
- Millar, Joyce. « La Société des sculpteurs du Canada : 65 ans de sculpture au Canada ». *Espace*, n° 29 (automne), 1994, p. 34-36.
- Moreau, Louise. « L'art de la modernité : La revue *Vie des Arts* et sa contribution au discours sur les arts visuels au Québec dans les années 1950 et 1960 ». *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 1, 1998, p. 52-85.
- Moreno, Pilar. « L'engagement social de trois artistes montréalais durant les années trente et quarante : L. Muhlstock, F.B. Taylor et F. Brandtner ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984.



Ostiguy, Jean-René. « L'œuvre symbolique et opératoire des peintres canadiens-français du vingtième siècle ». *Humanities Association of Canada Bulletin*, vol. 34, n° 1 (automne), 1961, p. 12-19.

Ostiguy, Jean-René. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*. Catalogue d'exposition. Ottawa : Galerie nationale du Canada. 1982.

Paikowsky, Sandra. « Vivre dans la cité : L'art abstrait au Québec ». Dans *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*. Catalogue d'exposition (Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 17 déc. 1992 au 28 février 1993; Charlottetown, Confederation Centre Art Gallery and Museum, 6 juin au 15 août 1993; Saskatoon, Mendel Art Gallery, 3 sept. au 24 oct. 1993; Edmonton, Edmonton Art Gallery, 15 janvier au 13 mars 1994; Windsor, Art Gallery of Windsor, 9 avril au 6 juin 1994), sous la dir. de Robert McKaskell, p. 38-58. Winnipeg : Musée des beaux-arts de Winnipeg. 1993.

*Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, ministère des Affaires culturelles du Québec. 1970.

Pepall, Rosalind M. (dir. publ.). *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Luxembourg, 16 septembre 2009 au 17 janvier 2010; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 11 février au 2 mai 2010; Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 28 mai au 15 août 2010). Montréal-Paris : Musée des beaux-arts de Montréal-Skira Flammarion. 2009.

Québec, ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche. *Vocation artisanale du Québec*. Québec : Québec, Direction générale du Tourisme, ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche. 1967.

Riou, Paul, et Jean-Marie Gauvreau. « Le Rôle économique, social et culturel de l'artisanat ». Dans *Mémoires de la Société royale du Canada, Tome 47, 3<sup>e</sup> série, 1<sup>ère</sup> section*, p. 33-55. Ottawa : Société royale du Canada. 1953.

Robert, Guy. *École de Montréal : Situation et tendances / Situation and Trends*. Montréal : Centre de psychologie et de pédagogie. 1964.

Robert, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*. Montréal : La Presse. 1973.

Robert, Guy. *Art actuel au Québec depuis 1970*. Mont-Royal (Québec) : Iconia. 1983.

Robillard, Yves. *Québec underground : Dix ans d'art marginal au Québec : 1962-1972. Tomes 1-3*. Montréal : Médiart. 1973.

Rogatnick, Abraham J., Ian M. Thom et Adele Weder. *B. C. Binning*. Vancouver-Toronto : Douglas & McIntyre. 2006.

Sarrazin, Jean. « L'art artisanal, facteur de renouveau dans l'économie québécoise : Une entrevue avec Cyril Simard ». *Forces*, n° 32, 1975, p. 10-23.

Sicotte, Hélène. « Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes : aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935-1945 ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 1989.

Sicotte, Hélène. « À Kingston, il y a 50 ans, la conférence des artistes canadiens : Débat sur la place de l'artiste dans la société ». *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 14, n° 2, 1991, p. 28-49.

Sicotte, Hélène. *La Galerie Agnès Lefort : les années fondatrices : 1950-1961*. Montréal : H. Sicotte. 1996.

Simard, Cyril. *Artisanat québécois : Tome 1, Les bois et les textiles; Tome 2, Poterie et céramique, émaillerie, ferronnerie, verrerie, étain, orfèvrerie et joaillerie, bougies, poupées, cuir, papier fait main, gravure, reliure*. Montréal : Éditions de l'Homme. 1975, 1976.

Simard, Guy. *Verriers du Québec*. LaPrairie (Québec) : Marcel Broquet. 1989.

Trépanier, Esther. *Peintres juifs et modernité / Jewish Painters and Modernity : Montréal 1930-1945*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 6 octobre au 5 novembre 1987; et exposition itinérante). Montréal : Centre Saidye-Bronfman. 1987.

Trépanier, Esther. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*. Québec : Nota bene. 1998.

Trépanier, Esther. *Univers urbains : La représentation de la ville dans l'art québécois du XX<sup>e</sup> siècle*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 28 janvier au 10 mai 1998). Québec : Musée du Québec. 1998.

Trépanier, Esther. « La modernité : entité métaphysique ou processus historique? : Réflexion sur quelques aspects d'un parcours méthodologique ». Dans *Constructions de la modernité au Québec*. Actes du colloque « Constructions de la modernité au Québec », (Montréal, Gesu, 6 au 8 novembre 2003), sous la dir. de G. Michaud et É. Nardout-Lafarge, p. 39-52. Montréal : Lanctôt. 2004.

Trépanier, Esther. *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque : 1930-1948*. Montréal : Éditions de l'Homme. 2008.

Vigneault, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*. Montréal : Hurtubise HMH. 2002.

### **Histoire de l'architecture et de l'urbanisme**

Adamcyk, Georges, et Jacques Lachapelle (dir. publ.). *Architecture et modernité : Histoire et enjeux actuels*. Montréal : Trames. 2004.

*ARQ Architecture Québec : Profils d'architectes d'aujourd'hui : Roger D'Astous*, n° 60 (avril), 1991.

*ARQ La revue d'architecture : Profil : Yves Bélanger*, n° 78 (avril), 1994.

*ARQ Architecture Québec : Le patrimoine moderne*, n° 91 (juin), 1996.

Banham, Reyner. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. New York : Harper & Row. 1976.

Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge (Mass.) : MIT Press. 1980.

Beaulieu, Claude. *L'architecture contemporaine au Canada français*. Québec : Québec, ministère des Affaires culturelles. 1969.

Benevolo, Leonardo. *Histoire de l'architecture moderne. Tomes 2-4*. Paris : Dunod. 1980-1988.

- Bergeron, Claude. *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval. 1987.
- Bergeron, Claude. *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*. Québec-Montréal : Musée de la Civilisation-Méridien. 1989.
- Bergeron, Claude. *Roger D'Astous architecte*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval. 2001.
- Bilodeau, Denis. « Construire l'Amérique : l'architecture de Frank Lloyd Wright ». *ARQ Architecture Québec : Profils d'architectes d'aujourd'hui : Roger D'Astous*, n° 60 (avril), 1991, p. 30-33.
- Bland, John. « Développements modernes ». Dans *Three Centuries of Architecture in Canada / Trois siècles d'architecture au Canada*, Pierre Mayrand et John Bland, p. 108-122. Montréal : Federal Publications Service. 1971.
- Charre, Alain. *Art et urbanisme*. Coll. « Que sais-je? », n° 2089. Paris : Presses Universitaires de France. 1983.
- CIAM. « Reaffirmation of the Aims of CIAM: CIAM 6, Bridgwater » [1947]. Dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, p. 101-102. New York : Columbia Books of Architecture-Rizzoli. 1993.
- CIAM. « Summery of Needs at the Core: CIAM 8, Hoddesdon » [1951]. Dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, p. 136. New York : Columbia Books of Architecture-Rizzoli. 1993.
- Continuité : Montréal : Le patrimoine moderne*, n° 53 (printemps), 1992.
- Continuité : Modernité architecturale : Le défi à l'œuvre*, n° 104 (printemps), 2005.
- Curtis, William J. R. *L'architecture moderne depuis 1900*. Paris : Phaidon. 2004.
- Deschamps, Yves. « Une architecture québécoise, 1960-1980 : un bilan ». *ARQ Architecture Québec*, n° 5 (janvier-février), 1982, p. 25-31.



- Deschamps, Yves. « Laputa, Qc : une architecture qui refuse d'atterrir ». Dans *Les arts et les années 60 : Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, sous la dir. de Francine Couture, p. 89-94. Montréal: Triptyque. 1991.
- Deschamps, Yves. « Roger D'Astous : indépendance : itinéraire d'un architecte ». *ARQ Architecture Québec : Profils d'architectes d'aujourd'hui : Roger D'Astous*, n° 60 (avril), 1991, p. 14-17.
- Deschamps, Yves. « Megacity Montreal ». *Continuité : Montréal : Le patrimoine moderne*, n° 53 (printemps), 1992, p. 22-26.
- Deschamps, Yves. « L'architecture... un problème spirituel ». *ARQ La revue d'architecture : Profil : Yves Bélanger*, n° 78 (avril), 1994, p. 16-17.
- Deschamps, Yves. « Identités et architectures au Québec, 1930-1945 ». Dans *Des lieux de mémoire : Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*. Actes du colloque du CÉLAT « Un lieu de mémoire : Identité et culture modernes au Québec, 1930-1960 », (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2 au 3 octobre 1993), sous la dir. de Marie Carani, p. 193-203. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. 1995.
- Docomomo Journal : Le patrimoine moderne au Canada*, n° spécial, traduction du n° 38, 2008.
- Fondation du patrimoine religieux du Québec. *Inventaire des lieux de culte du Québec*. En ligne. Québec : Fondation du patrimoine religieux du Québec, ministère de la Culture et des Communications du Québec, Fonds Jeunesse Québec. <<http://www.lieuxdeculte.qc.ca>>. Consulté en 2008.
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres : Thames and Hudson. 1992.
- Gauthier, Raymonde, et Pierre-Richard Bisson. *L'architecture de Montréal*. Montréal: Libre Expression-Ordre des architectes du Québec. 1990.
- Giedion, Sigfried. *Espace, temps, architecture*. Paris : Denoël. 1990.

- Giraldeau, François. « L'enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts de Montréal, de 1923 à 1959 ». Tomes 1-2. Mémoire de maîtrise, Faculté de l'aménagement, Montréal, Université de Montréal. 1982.
- Giraldeau, François. « Une tradition de l'enseignement de l'architecture au Québec : L'École des beaux-arts de Montréal, 1923-1959 ». *ARQ Architecture Québec*, n° 25 (juin), 1985, p. 10-14.
- Godin, Colette (dir. publ.). *Montréal, la ville aux cent clochers : Regards des Montréalais sur leurs lieux de culte*. Saint-Laurent (Québec) : Fides. 2002.
- Goldhagen, Sarah Williams. « Coda: Reconceptualizing the Modern ». Dans *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, sous la dir. de Sarah Williams Goldhagen et Réjean Legault, p. 301-323. Montréal-Cambridge (Mass.) : Centre Canadien d'Architecture-MIT Press. 2000.
- Goldhagen, Sarah Williams, et Réjean Legault (dir. publ.). « Introduction: Critical Themes of Postwar Modernism ». Dans *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, p. 11-23. Montréal-Cambridge (Mass.) : Centre Canadien d'Architecture-MIT Press. 2000.
- Gournay, Isabelle, et France Vanlaethem (dir. publ.). *Montréal Métropole, 1880-1930*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 18 mars au 24 mai 1998; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 27 novembre 1998 au 24 janvier 1999). Montréal : Boréal-Centre Canadien d'Architecture. 1998.
- Gowans, Alan. *Building Canada an Architectural History of Canadian Life*. Toronto : Oxford University Press. 1966.
- Kalman, Harold. *A History of Canadian Architecture. Volume 2*. Toronto : Oxford University Press. 1994.
- Lamy, Laurent. *Architecture contemporaine au Québec 1960-1970*. Montréal : L'Hexagone. 1983.
- Lortie, André. « Les années 60 : Montréal voit grand : Les architectes et ingénieurs qui ont façonné Montréal aux années 60 ». Dépliant accompagnant l'exposition (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 20 octobre 2004 au 11 septembre 2005). Montréal : Centre Canadien d'Architecture. 2005.

- Marchand, Denys. « Entre la création et la recherche : Guy Desbarats, architecte, pédagogue, chercheur : un cheminement hors du commun ». *Continuité*, n° 59 (hiver), 1994, p. 9-11.
- Marsan, Jean-Claude. *Montréal en évolution : Historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain montréalais*. Montréal : Méridien. 1994.
- McDougall, Anne. « John Bland and the McGill School of Architecture ». *The Canadian Architect*, vol. 33, n° 3 (mars), 1988, p. 33-37.
- Morisset, Gérard. « Réflexions sur notre architecture religieuse ». Dans *L'Art religieux contemporain au Canada*. Actes du congrès d'art religieux et catalogue d'exposition d'art religieux moderne (Québec, Café du Parlement, 28 août au 28 septembre 1952), p. 38-43. Québec : s.é. 1952.
- Murray, Irena, et Norbert Schoenauer (dir. publ.). *John Bland at Eighty: A tribute*. Montréal : McGill University. 1991.
- Noppen, Luc, Hélène Jobidon et Paul Trépanier. *Québec monumental 1890-1990*. Sillery (Québec) : Septentrion-Ordre des architectes du Québec. 1990.
- Ockman, Joan, et Edward Eigen (comp.). *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York : Columbia Books of Architecture- Rizzoli. 1993.
- Pinard, Guy. *Montréal : Son histoire : Son architecture. Tomes 1-3*. Montréal : La Presse. 1987-1989; *Tomes 4-6*. Montréal : Méridien. 1991-1995.
- Prud'homme, Gilles. « Architecture de la périphérie et volonté d'architecture ». *ARQ La revue d'architecture*, n° 79 (juin), 1994, p. 18-19.
- Rémillard, François, et Brian Merrett. *L'architecture de Montréal : Guide des styles et des bâtiments*. Sainte-Adèle (Québec) : Café Crème. 2007.
- Therrien, Marie-Josée, et France Vanlaethem. « Modern Architecture in Canada 1940-1967 ». Dans *Back from Utopia: The Challenge of the Modern Movement*, sous la dir. de Hubert-Jan Henket et Hilde Heynen, p. 126-137. Rotterdam : 010 Publishers. 2002.

- Vanlaethem, France. « Le patrimoine de la modernité ». *Continuité : Montréal : Le patrimoine moderne*, n° 53 (printemps), 1992, p 19-22.
- Vanlaethem, France. « Le patrimoine de la modernité ». *Continuité : 20 ans de patrimoine*, n° 94 (automne), 2002, p. 33-36.
- Vanlaethem, France. « Les églises catholiques modernes de Montréal ». Dans *Montréal, la ville aux cent clochers : Regards des Montréalais sur leurs lieux de culte*, sous la dir. de Colette Godin, p. 52-65. Saint-Laurent (Québec) : Fides. 2002.
- Vanlaethem, France. « De l'espace à l'environnement : la modernisation accélérée de l'enseignement à l'École d'architecture de l'Université de Montréal entre 1964-1972 ». Dans *Architecture et modernité : Histoire et enjeux actuels*, sous la dir. de Georges Adamcyk et Jacques Lachapelle, p. 5-24. Montréal : Trames. 2004.
- Vanlaethem, France, Danielle Doucet, Sophie Mankowski et Conrad Gallant. *Sur les traces du Montréal moderne et du domaine de l'Estérel au Québec / Discovering Modern Montréal and the Estérel Resort in Québec*. Bruxelles : CIVA-Docomomo Québec. 2007.
- Vanlaethem, France (co-dir. publ). « Les revues et le débat architectural au Canada, 1955-1974 ». Dans *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970 : Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*. Actes du colloque de l'IRHA « Les revues d'architecture dans les années 1960 et 1970 », (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 6 et 7 mai 2004), sous la dir. d'Alexis Sornin, Hélène Jannière et France Vanlaethem, p. 71-97. Montréal : Institut de recherche en histoire de l'architecture (IRHA). 2008.
- Vergès-Escuin, Ricardo. « Les architectes dans l'activité économique : étude méthodologique pour le Québec de 1951 à 1983 ». Ottawa : Ricardo Vergès-Escuin. 1976.



## Histoire

Bélanger, Yves, Robert Comeau et Céline Métivier (dir. publ.). *La Révolution tranquille 40 ans plus tard : Un bilan*. Actes du XII<sup>e</sup> Colloque de l'Université du Québec à Montréal sur les leaders du Québec contemporain « La Révolution tranquille: 40 ans plus tard... », (Montréal, Université du Québec à Montréal, 30 mars au 1<sup>er</sup> avril 2000). Montréal : VLB. 2000.

Bourque, Gilles, Jules Duchastel et Jacques Beauchemin. *La société libérale duplessiste: 1944-1960*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. 1994.

Clairoux, Benoît. *Le métro de Montréal : 35 ans déjà*. Montréal : HMH. 2001.

Comeau, Robert. « La Révolution tranquille une invention? ». *Cap-aux-diamants*, n° 41 (printemps), 1995, p. 52-56.

Gagnon, Robert. *Histoire de la Commission des écoles catholiques de Montréal : Le développement d'un réseau d'écoles publiques en milieu urbain*. Montréal : Boréal. 1996.

Linteau, Paul-André. *Brève histoire de Montréal*. Montréal : Boréal. 1992.

Linteau, Paul-André. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*. Montréal : Boréal. 1992.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain : Tome 2, Le Québec depuis 1930*. Coll. « Boréal Compact », n° 15. Montréal : Boréal. 1989.

## Art public, histoire sociale de l'art, sociologie de l'art et de l'architecture

Aarons, Anita. *Catalogue des arts connexes, IRAC / Allied Arts Catalogue, RAIC*, vol. 1, n° 1-48 (octobre), 1966; vol. 2, n° 49-89 (octobre), 1968.

Aguilar, Yves. *Un art de fonctionnaires : le 1% : Introduction aux catégories esthétiques de l'État*. Nîmes : Jacqueline Chambon. 1998.

Akrich, Madeleine. « 'Le jugement dernier' : une sociologie de la beauté ». *L'Année sociologique*, vol. 36, 1986, p. 239-277.

Akrich, Madeleine. « Le polyptyque de Beaune : la construction locale d'un universel ». Dans *Sociologie de l'art*. Actes du Colloque international, (Marseille, 13 et 14 juin 1985), sous la dir. de Raymonde Moulin, p. 425-430. Paris : La Documentation Française. 1986.

Alpers, Svetlana. *L'atelier de Rembrandt : La liberté, la peinture et l'argent*. Paris : Gallimard. 1991.

Anderson, Janice. « Creating Room: Canadian Women's Mural Painting and Rereadings of the Public and the Private ». Thèse de doctorat, Programme individualisé, Montréal, Université Concordia. 2002.

Anderson, Thomas Leroy. « A Critical Analysis of American Street Murals: 1967-1982 ». Thèse de doctorat, Département de philosophie, Athens, University of Georgia, États-Unis. 1983.

Arbour, Rose-Marie. « Art public et technologie : Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron, Irène Chiasson ». Dans *Technologies et art québécois 1965-1970, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal*, sous la dir. de Francine Couture, p. 43-65, (printemps), 1988.

Arbour, Rose-Marie. « Arts visuels et espace public : L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1, 1989, p. 33-50.

Arbour, Rose-Marie. « Intégration de l'art à l'architecture ». Dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture, p. 227-278. Montréal : VLB. 1993.

Arbour, Rose-Marie. « Marcelle Ferron : Du privé au public, un aller-retour ». Dans *Marcelle Ferron*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2 juin au 10 septembre 2000), sous la dir. de Réal Lussier, p. 27-33. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal-Les 400 coups. 2000.

ARQ Architecture Québec : *La commande*, n° 82 (décembre), 1994.

*Art Journal: Critical Issues in Public Art*, vol. 48, n° 4 (hiver), 1989.

- Authier, Chantal. « La murale de Jordi Bonet : une approche socio-esthétique ». Mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Québec, Université Laval. 1989.
- Authier, Chantal. « La murale de Jordi Bonet : une relecture ». *Espace*, vol. 6, n° 4 (été), 1990, p. 15-17.
- Barnett, Alan W. *Community Murals: The People's Art*. Philadelphie : Art Alliance. 1984.
- Baxandall, Michael. *L'œil du Quattrocento : L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard. 1985.
- Becker, Howard S. « La distribution de l'art moderne ». Dans *Sociologie de l'art*, sous la dir. de Raymonde Moulin, p. 433-446. Paris : La Documentation française. 1986.
- Becker, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion. 1988.
- Becker, Howard S. *Propos sur l'Art*. Paris-Montréal : L'Harmattan. 1999.
- Becker, Howard S. « L'œuvre elle-même ». Dans *Vers une sociologie des œuvres : Tome 2, Cinquièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, p. 449-463. Paris-Montréal-Budapest-Turin : L'Harmattan. 2001.
- Becker, Howard S. *Les ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte. 2002.
- Becker, Howard S. « Quelques idées sur l'interaction ». Dans *L'art du terrain : Mélanges offerts à Howard S. Becker*, sous la dir. d'Alain Blanc et Alain Pessin, p. 245-255. Paris : L'Harmattan. 2004.
- Bellavance, Guy. « L'art public contemporain et la ville ». *Trames Revue de l'aménagement*, vol. 2, n° 3, 1990, p. 32-38.
- Bellavance, Guy, Marie Fraser, Rosamunde von der Schulenberg, Louis Jacob et Christine Dubois. *Projets, archives et documents / Projects, Archives and Documents : Rose-Marie E. Goulet*. Montréal : cdd3d. 2005.

- Beringer, Hubert. « Habitat 67 en chantier : l'heure de vérité ». Dans *Le temps de l'œuvre: Approches chronologiques de l'édification des bâtiments*, sous la dir. de Gérard Monnier, p. 85-96. Paris : Publications de la Sorbonne. 2000.
- Beringer, Hubert. « Habitat 67 : architectures d'images, images d'architectures ». *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 27, n° 1-2, 2002, p. 3-20.
- Berman, Greta. *The Lost Years: Mural Painting in N. Y. City Under the WPA Federal Art Project, 1935-1943*. New York-London : Garland Publishing. 1978.
- Berman, Greta. « Abstractions for public spaces, 1935-1943 ». *Arts magazine*, vol. 56, n° 10 (juin), 1982, p. 81-86.
- Bittermann, Eleanor. *Art in Modern Architecture*. New York : Reinhold. 1952.
- Blais, Geneviève. « L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement au Bas-Saint-Laurent ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 2001.
- Blanc, Alain, et Alain Pessin (dir. publ.). *L'art du terrain : Mélanges offerts à Howard S. Becker*. Paris : L'Harmattan. 2004.
- Bogart, Michele H. *Public Sculpture and the Civic Ideal in New York City, 1890-1930*. Chicago-London : University of Chicago Press. 1989.
- Bouchier, Martine, et Philippe Nys. « La relation art-architecture : Vers le champ élargi de l'architecture ». Dans *Le philosophe chez l'architecte*, sous la dir. de Chris Younès et Michel Mangematin, p. 127 à 150. Paris : Descartes & Cie. 1996.
- Bouchier, Martine. « L'art n'est pas l'architecture ». Dans *Art et philosophie, ville et architecture*, sous la dir. de Chris Younès, p. 104 à 117. Paris : La Découverte. 2003.
- Bouchier, Martine. *L'art n'est pas l'architecture : Hiérarchie - Fusion - Destruction*. Paris : Archibooks-Sautereau. 2006.
- Bourdieu, Pierre. « Champ intellectuel et projet créateur ». *Les Temps Modernes*, n° 246 (novembre), 1966, p. 865-906.



- Bourdieu, Pierre. « Mais qui a créé les créateurs? ». *Questions de sociologie*, p. 207-221. Paris: Éditions de Minuit. 1980.
- Bourdieu, Pierre. « Habitus, code et codification ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 64 (septembre), 1986, p. 40-44.
- Bowness, Alan. *The Condition of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. London : Thames and Hudson. 1989.
- Bradette Brassard, Judith. « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse Spacthèque de Montréal ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 2009.
- Brault, Christiane. « Analyse des conditions de production d'œuvres en art public. Étude de cas de trois municipalités du Québec ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 2010.
- Brien, Jean. « L'architecte et la loi du 'un pour cent' ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 1994.
- Brooke, Janet M. *Henri Hébert, 1884-1950 : Un sculpteur moderne*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 5 octobre 2000 au 7 janvier 2001). Québec : Musée du Québec. 2000.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1984.
- Cantieni, Graham. « The Montreal Metro: Integration of Art and Architecture ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université Concordia. 1987.
- Careri, Giovanni. « Le vertige du mélange : Architecture, sculpture, peinture ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne : Art et architecture*, n° 39 (printemps), 1992, p. 6-23.
- Carlevaris, Anna Maria. « Cultivating Heroes: From Dante and Caboto to Mussolini, the Public Art of Montreal's Italians in the 1920s-1930s ». Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Montréal, Université Concordia. 2004.

Cauquelin, Anne. *L'art contemporain*. Coll. « Que sais-je? », n° 2671. Paris : Presses Universitaires de France. 1993.

Cauquelin, Anne. « Jeux de rues, jeux de mots, jeux de cartes ». Dans *L'esthétique de la rue : Colloque d'Amiens*. Actes du colloque « L'Esthétique de la rue », (Amiens, Maison de la Culture, 16 et 17 juin 1994), sous la dir. de F. Coblence, S. Couderc et B. Eizykman, p. 205-213. Paris-Montréal : L'Harmattan. 1998.

Centre d'information Arttexte. *Art public*. Base de données en ligne. Montréal : Centre d'information Arttexte. <[www.arttexte.ca](http://www.arttexte.ca)>. Consulté en 2008.

Champy, Florent. « Conception architecturale et innovation : l'hébergement des personnes âgées ». Dans *L'urbain dans tous ses états : faire, vivre et dire la ville*. Actes du colloque « Les pratiques de la ville : transformations sociales et évolutions spatiales », (Paris, Centre de Recherche sur l'Habitat de l'École d'Architecture de Paris-la-Défense, 21 et 22 septembre 1995), sous la dir. de Nicole Haumont, p. 65-75. Paris-Montréal : L'Harmattan. 1998.

Champy, Florent. *Les architectes et la commande publique*. Paris : Presses Universitaires de France. 1998.

Champy, Florent. « Politiques architecturales des administrations et évolution de leur patrimoine : l'exemple de l'assistance publique des hôpitaux de Paris ». Dans *Patrimoine et modernité*, sous la dir. de Dominique Poulot, p. 145-157. Paris-Montréal : L'Harmattan. 1998.

Champy, Florent. « Architecture contemporaine et patrimoine : la construction ou l'intervention dans un site? ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 82 (mars), 1999, p. 38-47.

Champy, Florent. « Comment conduire un grand projet? : Bibliothèque François-Mitterrand, Stade de France, hôpital Georges-Pompidou ». *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine : Mélanges*, n° 1 (mai), 1999, p. 87-100.

Champy, Florent. « L'esthétisation de l'architecture : nouvelles politiques de la commande et déprofessionnalisation des architectes depuis le début des années 1980 en France ». *Sociologie de l'art : Les arts et le public*, n° 12, 1999, p. 41-65.

- Champy, Florent. « Vers la déprofessionnalisation : L'évolution des compétences des architectes en France depuis les années 80 ». *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine : Métiers*, n° 2-3 (novembre), 1999, p. 27-38.
- Champy, Florent. *Sociologie de l'architecture*. Paris : La Découverte. 2001.
- Charre, Alain (dir. publ.). *Art et espace publics*. Givors : OMAC. 1992.
- Chaslin, François. « Architectes en désir des arts ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne: Art et architecture*, n° 39 (printemps), 1992, p. 6-23.
- Chatel, Françoise (dir. publ.). *L'art public, peintures murales contemporaines, peintures populaires traditionnelles*. Paris : Jacques Damase. 1981.
- Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil. 1992.
- Coblence, Françoise, Sylvie Couderc et Boris Eizykman (dir. publ.). *L'esthétique de la rue : Colloque d'Amiens*. Actes du colloque « L'Esthétique de la rue », (Amiens, Maison de la Culture, 16 et 17 juin 1994). Paris-Montréal : L'Harmattan. 1998.
- Cockcroft, Eva. « The La Lucha Murals: Making a Political Art Park ». Dans *Art in the Public Interest*, sous la dir. de Arlene Raven, p. 119-126. Ann Arbor-London : UMI Research Press. 1989.
- Cockcroft, Eva, John Weber et Jim Cockcroft. *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*. New York : E.P. Dutton. 1977.
- Continuité : Dans l'intimité de l'art public*, n° 82 (automne), 1999.
- Continuité : Places et parcs : la ville en partage*, n° 105 (hiver), 2005-2006.
- Cormier, Noël, et Claude Haeffely. *Peintures Plein-Vent*. Diaporama coul. et son, 16 min. Montréal : Office du film du Québec. 1973.
- Couture, Francine. « La professionnalisation de l'art ». Dans *L'artiste, le prince : Pouvoirs publics et création*, sous la dir. d'E. Wallon, p. 123-131. Grenoble-Québec : Presses Universitaires de Grenoble-Musée de la civilisation. 1991.

- Couture, Francine. « Le verre-écran de Marcelle Ferron, station de métro de Champ de Mars : la querelle des anciens et des modernes ». Dans *Les Bâtisseuses de la Cité*. Actes du colloque « Les Bâtisseuses de la Cité » de la Section d'études féministes du Congrès de l'ACFAS (Montréal, Université de Montréal, 12 au 14 mai 1992), sous la dir. d'É. Tardy et F. Descarries, p. 267-275. Montréal : ACFAS. 1993.
- Couture, Francine. « Mousseau et la modernité globale ». Dans Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon. *Mousseau*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 janvier au 27 avril 1997), p. 41-58. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal-Méridien. 1996.
- Couture, Francine. « Identités d'artiste ». Dans *Déclics : Art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai au 31 octobre 1999; Québec, Musée de la civilisation, 26 mai au 24 octobre 1999), sous la dir. de Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, p. 50-83. Québec-Montréal : Musée de la civilisation-Musée d'art contemporain de Montréal-Fides. 1999.
- Couture, Francine. « La mise en légende de Riopelle ou l'héroïsation d'un artiste moderne ». *Canadian Aesthetic / Journal de la revue canadienne d'esthétique*, En ligne, vol. 7 (automne), 2002.  
[<www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_7/libres/couture.html>](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_7/libres/couture.html).
- Couture, Francine. « *Lumière et mouvement dans la couleur* de Jean-Paul Mousseau : la fabrication d'une icône d'entreprise ». Dans *Constructions de la modernité au Québec*. Actes du colloque « Constructions de la modernité au Québec », (Montréal, Gesu, 6 au 8 novembre 2003), sous la dir. de Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, p. 121-132. Montréal : Lanctôt. 2004.
- Couturier, Marie-Alain. « Léger et le Moyen Âge ». Dans Marie-Alain Couturier, Maurice Gagnon, Sigfried Giedion, François Hertel, Samuel M. Kootz, Fernand Léger et James Johnson Sweeney. *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, p. 13-23. Montréal : Éditions de l'Arbre. 1945.
- Damaz, Paul. *Art in European Architecture / Synthèse des arts*. New York : Reinhold. 1956.
- Darveau, Claude. « Les murales de Montréal ». *Médiart*, n° 18 (septembre-octobre), 1973, p. 14-15.



- D'Astous, Roger. « La collaboration architecte-artiste ». Dans *Autour de Marcelle Ferron*, sous la dir. de Gaston Roberge, p. 33-36. Québec : Le Loup de Gouttière. 1995.
- Daval, Jean-Luc. « De nouvelles pratiques qui remettent en cause toutes les définitions et théories ». Dans Monique Faux, Gilbert Smadja et Jean-Luc Daval. *L'art et la ville : Urbanisme et art contemporain*, p. 17-24. Genève : Skira-Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles. 1990.
- Décarie, Emmanuel. « Vie et mort de la sculpture architecturale figurative de Montréal: Quelques brèves réflexions et approches ». *Espace*, n° 22 (hiver), 1993, p. 46-51.
- Demers, Lise (dir. publ.). *Les œuvres d'art du ministère des Travaux publics et de l'Approvisionnement ou la politique du un pour cent*. Québec : Québec, ministère des Communications, Direction générale des publications gouvernementales. 1981.
- Déry, Louise. « Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contextes et créations ». Thèse de doctorat, Faculté des lettres, Québec, Université Laval. 1991.
- Déry, Louise. « Le désir d'un art public ». *Possibles : L'art dehors*, vol. 20, n° 4 (automne), 1996, p. 21-31.
- Déry, Louise. « Daudelin : l'art dans la ville ». Dans *Daudelin*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 24 septembre 1997 au 15 février 1998), p. 81-105. Québec : Musée du Québec. 1997.
- Diamonstein, Barbaralee (dir. publ.). *Collaboration: Artists and Architects: The Centennial Project of the Architectural League*. New York : Whitney Library of Design. 1981.
- Doucet, Danielle. « Intégration de l'art à l'architecture : L'œuvre murale du Fraser-Hickson Institute, Montréal ». *Docomomo Québec*, Bulletin n° 10 (printemps), 1996, p. 1-2. <[www.docomomoquebec.uqam.ca](http://www.docomomoquebec.uqam.ca)>.
- Doucet, Danielle. « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis : Les œuvres murales non commémoratives ». *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 2, 1998, p. 32-73.

- Doucet, Danielle. « L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 1998.
- Doucet, Danielle. « Modernité en art public au Québec sous l'ère duplessiste : les œuvres murales non commémoratives ». Dans *Pratiquer l'histoire de l'art*. Actes du Colloque des finissants et finissantes à la Maîtrise en Études des arts de l'Université du Québec à Montréal (2000) (Montréal, Université du Québec à Montréal, 18 février 2000), p. 59-64. Montréal : Université du Québec à Montréal. 2000.
- Doucet, Danielle. « La conservation de la sculpture de Gerald Gladstone à La Ronde : une controverse médiatisée ». *Espace*, n° 60 (été), 2002, p. 36-37.
- Doucet, Danielle. « Conservation et restauration de l'art public : La sculpture de Gladstone à La Ronde, Montréal ». *Docomomo Québec*, Bulletin nouvelle série n° 2 (hiver-printemps), 2003, p. 1-3. <[www.docomomoquebec.uqam.ca](http://www.docomomoquebec.uqam.ca)>.
- Doucet, Danielle. « Le déplacement de la sculpture-fontaine *La Joute* de Riopelle, un débat national en art public / Moving Riopelle's Sculpture-Fountain *La Joute*, a Province-wide Debate on Public Art ». *Espace*, n° 64 (été), 2003, p. 24-27.
- Doucet, Danielle. « Action de sauvegarde d'un ancien supermarché Steinberg : gains et pertes ». *Docomomo Québec*, Bulletin nouvelle série n° 4 (été-automne), 2004, p. 4. <[www.docomomoquebec.uqam.ca](http://www.docomomoquebec.uqam.ca)>.
- Doucet, Danielle. « Art public novateur en plein essor / Public art comes of age ». Dans France Vanlaethem, Danielle Doucet, Sophie Mankowski et Conrad Gallant. *Sur les traces du Montréal moderne et du domaine de l'Estérel au Québec / Discovering Modern Montréal and the Estérel Resort in Québec*, p. 23-25. Bruxelles : CIVA-Docomomo Québec. 2007.

- Doucet, Danielle. « La délocalisation controversée de la sculpture publique *La Joute* de Jean-Paul Riopelle / The Controversial Relocation of the Public Sculpture *La Joute* by Jean-Paul Riopelle ». Dans *La sauvegarde du Moderne au Canada : Sites, ensembles et bâtiments, 1945-2005 : Les comptes rendus / Conserving the Modern in Canada: Buildings, ensembles, and sites: 1945-2005: Conference Proceedings*. Actes du congrès « La sauvegarde du Moderne au Canada : Sites, ensembles et bâtiments, 1945-2005 / Conserving the Modern in Canada: Buildings, ensembles, and sites: 1945-2005 », (Peterborough, Trent University, 6 au 8 mai 2005), S. Algie et J. Ashby (éd.), p. 167-177 / 161-171. Winnipeg : Winnipeg Architecture Foundation-Docomomo Canada-Ontario. 2007.
- Drouin, Daniel. « À la gloire des héros ». *Continuité : Dans l'intimité de l'art public*, n° 82 (automne), 1999, p. 19-23.
- Drouin, Daniel (dir. publ.). « Les monuments commémoratifs au Québec (1880-1930) ». Dans *Louis-Philippe Hébert*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 7 juin au 3 septembre 2001; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 12 octobre 2001 au 6 janvier 2002), p. 144-155. Québec-Montréal : Musée du Québec-Musée des beaux-arts de Montréal. 2001.
- Dubuisson, Sophie, et Antoine Hennion. *Le design : l'objet dans l'usage : La relation objet-usager dans le travail de trois agences*. Paris : Presses de l'École des Mines. 1996.
- Duchesne, Jean-Pierre. « L'ornementation architecturale Art déco à Montréal, 1925-40 ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université Concordia. 1990.
- Ducet, André. *L'art dans l'espace public : Une analyse sociologique*. Zurich : Seismo. 1994.
- Dupuis, Pierre. « Les murs peints ». *Vie des Arts*, vol. 17, n° 70 (printemps), 1973, p. 74-75.
- Duval, Laurent. *L'étonnant dossier de la Place des Arts, 1956-1967*. Montréal : Louise Courteau. 1988.
- Espace : La sculpture et la ville*, vol. 6, n° 4 (été), 1990.
- Fauquet, Joël-Marie, et Antoine Hennion. *La grandeur de Bach : L'amour de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard. 2000.

- Faux, Monique. « Une métaphysique de l'espace ». Dans Monique Faux, Gilbert Smadja et Jean-Luc Daval. *L'art et la ville : Urbanisme et art contemporain*, p. 39-50. Genève : Skira-Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles. 1990.
- Faux, Monique, Gilbert Smadja et Jean-Luc Daval. *L'art et la ville : Urbanisme et art contemporain*. Genève : Skira-Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles. 1990.
- Flaman, Bernard. « L'époque où la *dolce vita* a croisé le « véritable canadianisme » : aéroports canadiens des années soixante ». Dans *Fabrique au Canada : Métiers d'art et design dans les années soixante*, sous la dir. de Alan C. Elder, p. 17-28. Montréal : McGill-Queen's University Press. 2005.
- Flaman, Bernard. « Public Art and Canadian Cultural Policy: The Airports ». Dans *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, sous la dir. de A. Gérin et J. S. McLean, p. 75-94. Toronto-Buffalo-London : University of Toronto Press. 2009.
- Fortin, Érick. « Démocratisation et Politique d'intégration des arts à l'architecture ». Mémoire de maîtrise en Sociologie, Québec, Université Laval. 2004.
- Fortin, Érick. « État, politique d'intégration et démocratisation de l'art / Quebec, A Policy for Integrating Art and Making It Democratic ». *Espace*, n° 74 (hiver), 2005-2006, p. 15-18.
- Gagnon, Maurice. « Pablo Picasso-Fernand Léger ». Dans Marie-Alain Couturier, Maurice Gagnon, Sigfried Giedion, François Hertel, Samuel M. Kootz, Fernand Léger et James Johnson Sweeney. *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, p. 25-35. Montréal : Éditions de l'Arbre. 1945.
- Gamboni, Dario. *Un iconoclasme moderne : Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*. Zurich : Institut Suisse pour l'Étude de l'Art. 1983.
- Gamboni, Dario. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. Londres : Reaktion Books. 1997.
- Gamboni, Dario. « La face cachée du procès de constitution du patrimoine : destructions, déclassements, disqualifications ». Dans *Patrimoine et modernité*, sous la dir. de Dominique Poulot, p. 251-263. Paris-Montréal : L'Harmattan. 1998.



- Gérin, Annie, et James S. McLean (dir. publ.). *Public Art in Canada: Critical Perspectives*. Toronto-Buffalo-London : University of Toronto Press. 2009.
- Giedion, Sigfried. « L'art se prépare à la vie publique ». Dans Marie-Alain Couturier, Maurice Gagnon, Sigfried Giedion, François Hertel, Samuel M. Kootz, Fernand Léger et James Johnson Sweeney. *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, p. 37-52. Montréal : Éditions de l'Arbre. 1945.
- Gilbert, Diedre. « Artwalls in Canada ». *Art magazine*, vol. 4, n° 13 (hiver), 1973, p. 8-9.
- Girel, Sylvie. *La scène artistique marseillaise des années 90 : Une sociologie des arts visuels contemporains*. Paris : L'Harmattan. 2003.
- Gironnay, Sophie. « Mousseau l'allumeur ». *Le Devoir*, 18-19 janvier 1997.
- Giroux, Louise. « Le vitrail dans l'architecture domestique à Montréal, 1880-1930 ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985.
- Giroux, Louise. « Les intégrations murales de Claude Vermette ». Dépliant accompagnant l'exposition (Montréal, Château Dufresne-Musée des arts décoratifs de Montréal, 9 juin au 4 septembre 1988). Montréal : Château Dufresne-Musée des arts décoratifs de Montréal. 1988.
- Giroux, Réjeanne. « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 1982.
- Gleizal, Jean-Jacques. *L'art et le politique : Essai sur la médiation*. Paris : Presses Universitaires de France. 1994.
- Goldberger, Paul. « Toward Different Ends ». Dans *Collaboration: Artists and Architects: The Centennial Project of the Architectural League*, sous la dir. de Barbaralee Diamonstein, p. 56-77. New York : Whitney Library of Design. 1981.
- Gude, Olivia. « An Aesthetics of Collaboration ». *Art Journal: Critical Issues in Public Art*, vol. 48, n° 4 (hiver), 1989, p. 321-323.
- Habermas, Jürgen. *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot. 1988.

- Hart, Susan. « L'Éclaireur Anishinabe tapi dans les buissons / Lurking in the Bushes: Ottawa's Anishinabe Scout ». *Espace*, n° 72 (été), 2005, p. 14-16.
- Hébert, François. « Portrait du prince et de l'artiste dans un terrain vague avec un fonctionnaire et un jury ». Dans *L'artiste, le prince : Pouvoirs publics et création*, sous la dir. de Emmanuel Wallon, p. 151-160. Grenoble-Québec : Presses Universitaires de Grenoble-Musée de la civilisation. 1991.
- Heinich, Nathalie. « Au pied du mur : sur une fresque en milieu urbain ». *Sociologie et sociétés*, vol. 21, n° 2 (octobre), 1989, p. 91-101.
- Heinich, Nathalie. *La gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit. 1991.
- Heinich, Nathalie. « Façons d'«être» écrivain : L'identité professionnelle en régime de singularité ». *Revue française de sociologie*, vol. 36, n° 3 (juillet-septembre), 1995, p. 499-524.
- Heinich, Nathalie. *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck. 1996.
- Heinich, Nathalie. *L'art contemporain exposé aux rejets : Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon. 1998.
- Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain : Sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit. 1998.
- Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur : Prix littéraires et reconnaissance*. Paris: La Découverte. 1999.
- Heinich, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte. 2001.
- Heinich, Nathalie. *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard. 2005.
- Hennion, Antoine. *La Passion musicale : Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié. 1993.
- Hennion, Antoine. « L'histoire de l'art : leçons sur la médiation ». *Réseaux* (Paris), n° 60, 1993, p. 9-38.

- Hennion, Antoine. « La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur ». Dans *Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, sous la dir. de Pierre-Michel Menger et Jean-Claude Passeron, p.169-188. Paris : La documentation française. 1994.
- Hennion, Antoine, et Bruno Latour. « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme ». *Sociologie de l'art : Œuvre ou objet?*, n° 6, 1993, p. 7-24.
- Illien, Gildas. *La Place des Arts et la Révolution tranquille : Les fonctions politiques d'un centre culturel*. Québec : IQRC. 1999.
- Ionesco, Eugène. *Les murs canadiens de Joseph Iliu*. Paris : Arted-Librairie Garneau. 1973.
- Jasmin, Claude (éd.), et Robert Roussil. *Manifeste : Roussil : Commentaires et notes de Claude Jasmin*. Montréal : Éditions du Jour. 1965.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard. 1990.
- Junod, Philippe. « L'atelier comme autoportrait ». Dans *Images de l'artiste*. Actes du colloque « Images de l'artiste » du Comité International d'Histoire de l'art, (Lausanne, Université de Lausanne, 9 au 12 juin 1994), sous la dir. de Pascal Griener et Peter J. Schneemann, p. 83-98. Berne : Peter Lang. 1998.
- Kootz, Samuel M. « Peinture moderne et expression sociale ». Dans Marie-Alain Couturier, Maurice Gagnon, Sigfried Giedion, François Hertel, Samuel M. Kootz, Fernand Léger et James Johnson Sweeney. *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, p. 53-62. Montréal : Éditions de l'Arbre. 1945.
- Krauss, Rosalind. « Échelle/monumentalité : Modernisme/postmodernisme : La ruse de Brancusi ». Dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, 3 juillet au 13 octobre 1986), sous la dir. de Margit Rowell, p. 246-253. Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. 1986.
- Kris, Ernst, et Otto Kurz. *L'Image de l'artiste : Légende, mythe et magie : Un essai historique*. Paris : Rivages. 1987.
- Kuspit, Donald. *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge : Cambridge University Press. 1993.

- Lachance, Valérie. « La production d'art sacré de Charles Daudelin de 1964 à 1992 ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 2001.
- Lacroix, Laurier. « La décoration religieuse d'Ozias Leduc à l'évêché de Sherbrooke ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 1973.
- Lacroix, Laurier. « Puvis de Chavannes et le Canada / Puvis de Chavannes and Canada ». *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 4, n° 1, (printemps) 1977, p. 6-12.
- Lacroix, Laurier. « La peinture murale dans les églises du Québec ». *Sessions d'étude de la Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 47, 1980, p. 95-98.
- Lacroix, Laurier (dir. publ.). *Ozias Leduc : Une œuvre d'amour et de rêve*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 22 février au 19 mai 1996; Québec, Musée du Québec, 12 juin au 15 septembre 1996; Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 18 octobre 1996 au 15 janvier 1997). Montréal-Québec : Musée des beaux-arts de Montréal-Musée du Québec. 1996.
- Lacroix, Laurier. « Les tableaux historiques du Chalet de la montagne du parc du Mont-Royal : Étude historique et iconographique ». Rapport de recherche en ligne. Montréal : Service du développement culturel, Ville de Montréal. Juin 2003. <[ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/les\\_affaires\\_fr/media/documents/tableaux-chalet.pdf-2](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/les_affaires_fr/media/documents/tableaux-chalet.pdf-2)> . Consulté en février 2009.
- Lacroix, Laurier. *Micheline Beauchemin*. Outremont (Québec) : Les éditions du passage. 2009.
- Lagnier, Sylvie. « Sculpture et espace urbain en France : Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1967-1992 [Première et deuxième partie] ». *Espace*, n° 48 (été), 1999, p. 5-13 et n° 49 (automne), 1999, p. 5-14.
- Lagnier, Sylvie. *Sculpture et espace urbain en France : Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*. Paris : L'Harmattan. 2001.
- Lamarche, Hélène (éd.). *Les artistes dans la ville*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. 1992.



- Lamarche, Lise. « Les pigeons préfèrent l'architecture ». Dans *L'artiste, le prince : Pouvoirs publics et création*, sous la dir. de E. Wallon, p. 165-171. Grenoble-Québec : Presses Universitaires de Grenoble-Musée de la civilisation. 1991.
- Lamarche, Lise. « De l'usage public ». Cinquième partie dans *Textes furtifs : Autour de la sculpture (1978-1999)*, p. 247-307. Montréal : Centre de diffusion 3D. 1999.
- Lamarche, Lise. « Aux petits hommes, la Patrie reconnaissante / To Small Men, from the Grateful Motherland ». *Espace*, n° 72 (été), 2005, p. 7-10.
- Lambton, Gunda [Gwenda]. « Canadian Women Artists in Canadian Public Art ». Mémoire de maîtrise en Études canadiennes, Ottawa, Carleton University. 1988.
- Lambton, Gunda [Gwenda]. *Stealing the Show: Seven Women Artists in Canadian Public Art*. Montréal-Kingston : McGill-Queen's University Press. 1994.
- Langevin, Marie-Claude. « Art public et conservation : déplacement et mise en valeur de sculptures contemporaines d'art public ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 2008.
- LaPierre, Louis J. « Des œuvres d'intégration art/architecture de Louis J. LaPierre, architecte ». Tapuscrit remis à Rose-Marie Arbour le 19 octobre 1993. Collection spéciale, Bibliothèque des arts, Université du Québec à Montréal. 1993.
- L'Atelier Claude Théberge de Montréal*. Montréal : Atelier Claude Théberge. n.d.
- Latour, Bruno. *La science en action : Introduction à la sociologie des sciences*. Paris: Gallimard. 1995.
- Lebel, Solange (éd.). *Œuvres d'art publiques à Drummondville : 1962-1990*. Drummondville : Centre culturel de Drummondville, Galerie d'art. 1990.
- Leclerc, Suzanne, et Christian Ekemberg. *Montréal et l'art du monument*. Montréal : Québec, ministère des Affaires culturelles. 1985.
- Le Corbusier. « Préface / Preface ». Dans Paul Damaz. *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, p. vii-xii. New York : Reinhold. 1956.

Léger, Fernand. « À propos du corps humain considéré comme un objet ». Dans Marie-Alain Couturier, Maurice Gagnon, Sigfried Giedion, François Hertel, Samuel M. Kootz, Fernand Léger et James Johnson Sweeney. *Fernand Léger : la forme humaine dans l'espace*, p. 63-75. Montréal : Éditions de l'Arbre. 1945.

Léger, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Paris : Denoël. 1965.

Leroux, John. « The Murals of Fred Ross: A Quest for Relevance ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université Concordia. 2002.

Lespérance, Marie-Claude. *L'art public à Montréal*. Montréal : Logiques. 2000.

Letocha, Louise, et Louise Poissant. *Murs et murales*. Montréal : Trécarré. 1988.

Liot, Françoise. *Le métier d'artiste : Les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Paris : L'Harmattan. 2004.

Lord, Francyne. « Une politique municipale en matière d'art public ». Dans *La place publique dans la ville contemporaine*. Actes du Colloque organisé à l'occasion du 350<sup>e</sup> anniversaire de la ville de Montréal (Montréal, Agora de la danse, 25 et 26 septembre 1992), sous la dir. de France Vanlaethem, p. 75-79. Montréal : Méridien. 1995.

Lowe, Frank. « Art in the New Airports Gives Canada a Sophisticated Image ». *Canadian Art*, vol. 21, n° 3 (mai-juin), 1964, p. 144-145.

Marontate, Jan. « Synthetic Media and Modern Painting: A Case Study in the Sociology of Innovation ». Thèse de doctorat en Sociologie, Montréal, Université de Montréal. 1997.

Marontate, Jan. « Réseaux de partage des savoirs techniques et pratiques artistiques : La conception et l'appropriation par les artistes de médiums synthétiques en Amérique du nord ». *Techne : Matériaux et techniques de l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 8, 1998, p. 45-59.

Marontate, Jan. « Réseaux de création-médiation loin de l'œil du public. Sur les collaborations techniques en arts plastiques ». *Sociologie de l'art : Les arts et le public*, n° 12, 1999, p. 67-89.

- Marter, Joan. « Collaborations: Artists and Architects on Public Sites ». *Art Journal: Critical Issues in Public Art*, vol. 48, n° 4 (hiver), 1989, p. 315-320.
- Martorella, Rosanne. *Corporate Art*. New Brunswick-London : Rutgers University Press. 1990.
- McConnell-Meade, JoAnn. « Montreal Medicis: Corporate Art Commissions 1800-1990 ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 1994.
- McKay, Marilyn Jean. *A National Soul: Canadian Mural Painting, 1860s-1930s*. Montréal-Kingston : McGill-Queen's University Press. 2002.
- Menger, Pierre-Michel. « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste ». *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, p. 111-151.
- Menger, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil. 2002.
- Menger, Pierre-Michel. « Talent et réputation : Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie beckerienne ». Dans *L'art du terrain : Mélanges offerts à Howard S. Becker*, sous la dir. d'Alain Blanc et Alain Pessin, p. 105-161. Paris : L'Harmattan. 2004.
- Miles, Malcolm (dir. publ.). *Art for Public Places: Critical Essays*. Winchester : Winchester School of Art Press. 1989.
- Miles, Malcom. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London-New York : Routledge. 1997.
- Miles, Malcom. *The Uses of Decoration: Essays in the Architectural Everyday*. Chichester-New York-Weinheim-Brisbane-Singapore-Toronto : John Wiley & Sons. 2000.
- Mitchell, W. J. T. (dir. publ.). *Art and the Public Sphere*. Chicago-London : University of Chicago Press. 1992.

- Molinari, Guido. « Le langage de l'art abstrait ». Dans *Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*. Catalogue d'exposition (Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 12 au 27 janvier 1959). Montréal : École des beaux-arts de Montréal. 1959. n.p.
- Monnier, Gérard (dir. publ.). *Le temps de l'œuvre : Approches chronologiques de l'édification des bâtiments*. Paris : Publications de la Sorbonne. 2000.
- Montpetit, Raymond. « Alfred Laliberté et la célébration de l'histoire ». *Vie des Arts*, n° 94 (printemps), 1979, p. 22-26.
- Morasse, Anne. « Art d'intervention et public urbain : des actions dans l'espace du public à New York (1970-1985) ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 2001.
- Moulin, Raymonde. « De l'artisan au professionnel : l'artiste », p. 91-106, et « Experts et expertises : La certification de la valeur de l'art », p. 236-264. Dans *De la valeur de l'art : Recueil d'articles*. Paris : Flammarion. 1995.
- Moulin, Raymonde, Françoise Dubost, Alain Gras, Jacques Lautman, Jean-Pierre Martinon et Dominique Schnapper. *Les architectes : Métamorphose d'une profession libérale*. Paris : Calmann-Lévy. 1973.
- Mulaire, Bernard. « L'atelier de Montréal, 1882-1888 ». Dans *Louis-Philippe Hébert*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 7 juin au 3 septembre 2001; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 12 octobre 2001 au 6 janvier 2002), sous la dir. de Daniel Drouin, p. 66-79. Québec-Montréal : Musée du Québec-Musée des beaux-arts de Montréal. 2001.
- « Murales de Montréal ». Dépliant. Montréal : Service d'animation, Musée d'art contemporain. 1976.
- Murales de Montréal, 1971-1977*. Diaporama (Montréal, Centre d'Art du Mont-Royal, 14 juillet au 14 août 1977). Montréal : Centre de documentation Yvan Boulerice-Musée d'art contemporain de Montréal. 1977.
- Nadeau, Lianne (dir. publ.). *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, 1981-2001*. Québec : Québec, ministère de la Culture et des Communications. 2004.



Nadeau, Lianne, et Nicole Genêt. *Une décennie : L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement*. Québec : Québec, ministère des Affaires culturelles, Direction de l'aide aux artistes, aux arts visuels et aux métiers d'art, Direction des communications. 1991.

Normand, Gilles. « Les murs nous parlent ». *La Presse*, 19 août 1978.

Nuridsany, Michel. *La commande publique*. Paris : Réunion des musées nationaux. 1991.

O'Connor, Francis V. (dir. publ.). *The New Deal Art Projects: An Anthology of Memoirs*. Washington : Smithsonian Institution Press. 1972.

Pagé, Hélène. *Programme de l'intégration des arts à l'architecture : programmation 1979-1982 : liste des projets*. Rapport. Québec : Québec, Secrétariat du programme de l'intégration des arts à l'architecture. Décembre 1981.

Park, Marlene, et Gerald E. Markowitz. *New Deal for Art: The Government Art Projects of the 1930s with Examples from New York City and State*. Hamilton : Gallery Association of New York State. 1977.

Park, Marlene, et Gerald E. Markowitz. *Democratic Vistas: Post Offices and Public Art in the New Deal*. Philadelphie : Temple University Press. 1984.

Parkin, Jeanne (dir. publ.). *Art in Architecture: Art for the Built Environment in the Province of Ontario*. Toronto : Visual Arts Ontario. 1982.

Petherbridge, Deanna (dir. publ.). *Art for Architecture: A Handbook on Commissioning*. Londres : HMSO. 1987.

Picard, Johanne. « La peinture murale à Montréal (1996-2001) : Identification et analyse d'une production culturelle », Cahiers 1-2. Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal. 2002.

Piuze, Simone. « Les enjoliveurs de l'avenue Chateaubriand ». *Dimanche-Matin Perspectives*, 7 octobre 1973.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press. 1968.

- Popper, Frank. « Peintures murales contemporaines ». Dans *L'art public, peintures murales contemporaines, peintures populaires traditionnelles*, sous la dir. de Françoise Chatel, p. 6-8. Paris : Jacques Damase. 1981.
- Poulot, Dominique (dir. publ.). *Patrimoine et modernité*. Paris-Montréal : L'Harmattan. 1998.
- Prokopoff, Stephen. « The Government as Patron ». Dans *Collaboration: Artists and Architects: The Centennial Project of the Architectural League*, sous la dir. de Barbaralee Diamonstein, p. 78-87. New York : Whitney Library of Design. 1981.
- Québec, Secrétariat du programme de l'intégration des arts à l'architecture. *Bilan des opérations du programme de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec*. Québec : Québec, Secrétariat du programme de l'intégration des arts à l'architecture. 1981-1982 à 1985-1986.
- Racine, Yolande, Jacques Dumouchel, Hélène Roy et Louise N. Desjardins. « Jordi Bonet, muraliste ». Tapuscrit. Dossier Jordi Bonet du dossier Jacques de Roussan. Collection spéciale, Bibliothèque des arts, Université du Québec à Montréal. vers 1971.
- Raven, Arlene (dir. publ.). *Art in the Public Interest*. Ann Arbor-London : UMI Research Press. 1989.
- Riegl, Aloïs. *Le culte moderne des monuments : Son essence et sa genèse*. Paris : Seuil. 1984.
- Rivera, Diego. *Écrits sur l'art*. Neuchâtel : Ides et Calendes. 1996.
- Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris : Gallimard. 1994.
- Rodriguez, Véronique. « Quelques éléments sur l'insituabilité de *Mémoire ardente* à la Place Jacques Cartier ». *ETC Montréal*, n° 42 (juin-août), 1998, p. 36-37.
- Rodriguez, Véronique. « L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier ». Thèse de doctorat en Sociologie, Montréal, Université de Montréal. 2001.

- Rodriguez, Véronique. « *Mémoire ardente* by Gilbert Boyer, or When Politics Penetrates Contemporary Art ». Dans *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, sous la dir. de Annie Gérin et James S. McLean, p. 126-144. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press. 2009.
- Ross, Jean-Michel, et Danielle Doucet. « Sauvegarde d'une murale de Joseph Iliu / Conserving Joseph Iliu's mural ». *Espace*, n° 73 (automne), 2005, p. 20-23.
- Roy, Michel. « Artiste et société : professionnalisation ou action politique ». Dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : Tome 2, L'éclatement du modernisme*, sous la dir. de Francine Couture, p. 337-414. Montréal : VLB. 1997.
- Ruby, Christian. *L'Art public, un art de vivre la ville*. Bruxelles : La Lettre volée. 2001.
- Ruby, Christian. « L'approche de l'art public : les usages et les discours ». *Espace*, n° 60 (été), 2002, p. 31-35.
- Saint-Martin, Fernande. « Révélation de l'art abstrait ». Dans *Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*. Catalogue d'exposition (Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 12 au 27 janvier 1959). Montréal: École des beaux-arts de Montréal. 1959. n.p.
- Saint-Pierre, Gaston. « La fonction publique : sculpture moderne en position d'extériorité ». *Espace*, vol. 5, n° 3 (printemps), 1989, p. 10-11.
- Senie, Harriet F. « Urban Sculpture: Cultural Tokens or Ornaments to Life? ». *Artnews*, vol. 78, n° 7 (septembre), 1979, p. 108-114.
- Senie, Harriet F. « Studies in the Development of Urban Sculpture: 1950-1975 ». Thèse de doctorat, New York, New York University. 1981.
- Senie, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*. New York : Oxford University Press. 1992.
- Senie, Harriet F. *The Titled Arc Controversy: Dangerous Precedent?* Minneapolis-London : University of Minnesota Press. 2002.
- Senie, Harriet F., et Sally Webster (dir. publ.). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. New York : Harper Collins. 1992.

Sert, José Luis, Fernand Léger et Sigfried Giedion. « Nine Points on Monumentality » [1943]. Dans *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, comp. par Joan Ockman et Edward Eigen, p. 27-30. New York : Columbia Books of Architecture- Rizzoli. 1993.

Sfez, Lucien. *La décision*. Coll. « Que sais-je? », n° 2181. Paris : Presses Universitaires de France. 1988.

Sioui Durand, Guy. « Aventures et mésaventures des sculptures environnementales au Québec 1951-1991 ». *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2 (mai-août), 1992, p. 205-237.

Sioui Durand, Guy. *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec : Intervention. 1997.

Sioui Durand, Guy. « Des *Projections libérantes?* Les lieux d'innovation et de transgression en arts visuels ». Dans *Déclics : Art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai au 31 octobre 1999; Québec, Musée de la civilisation, 26 mai au 24 octobre 1999), sous la dir. de Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, p. 150-187. Québec-Montréal : Musée de la civilisation-Musée d'art contemporain de Montréal-Fides. 1999.

Siqueiros, David Alfaro. « Déclaration sociale, politique et esthétique » [1922] et « Vers la transformation des arts plastiques » [1934]. Dans *Art en théorie 1900-1990 : Une anthologie*, sous la dir. de Charles Harrison et Paul Wood, p. 436 et 463-466. Paris : Hazan. 1997.

Sironi, Mario, Achille Funi, Massimo Campigli et Carlo Carrà. « Manifeste de la peinture murale » [1933]. Dans *Art en théorie 1900-1990 : Une anthologie*, sous la dir. de Charles Harrison et Paul Wood, p. 458-460. Paris : Hazan. 1997.

Souchal, François. « La sculpture monumentale ». *Monuments historiques*, n° 138 (avril-mai), 1985, p. 2-6.

Soussloff, Catherine M. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1997.

Ström, Marianne. *L'art public : Intégration des arts plastiques à l'espace public : Étude appliquée à la région de Stockholm*. Paris : Dunod. 1980.



Ström, Marianne. *Métro-art dans les métro-poles : art et architecture dans les métropoles*. Paris : J. Damase. 1990.

Ström, Marianne. *Métro-art et métro-poles*. Paris : ACR. 1994.

Thalacker, Donald W. *The Place of Art in the World of Architecture*. New York : Chelsea House-R. R. Bowker. 1980.

Tomaszewski, Véronique. « L'art et l'entreprise au Québec : Un phénomène culturel? De quelques éléments discursifs d'une 'structure of feeling' québécoise sur des productions artistiques ». Mémoire de maîtrise en Sociologie, Montréal, Université de Montréal. 1993.

Urfalino, Philippe. « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles ». *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, p. 81-109.

Urfalino, Philippe, et Catherine Vilkas. *Les fonds régionaux d'art contemporain : La délégation du jugement esthétique*. Paris : L'Harmattan. 1995.

Uzel, Jean-Philippe. « Qu'est-ce qui est 'public' dans l'art public? ». *ETC Montréal*, n° 42 (juin-août), 1998, p. 40-42.

Uzel, Jean-Philippe. « L'art public à l'ère de la démocratie culturelle ». *Espace*, n° 49 (automne), 1999, p. 15-20.

Vanasse, Raymonde. « Guido Nincheri, verrier 1914-1970 ». Mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995.

Vanlaethem, France. « Le peintre et l'architecte ». Dans *Marcelle Ferron*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2 juin au 10 septembre 2000), sous la dir. de Réal Lussier, p. 35-47. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal-Les 400 coups. 2000.

Vézina, Kathleen (commissaire). « Héritage italien 1850-1950 : Regard sur les artistes et artisans italo-canadiens ». Dossier de l'exposition *Héritage italien 1850-1950: Regard sur les artistes et artisans italo-canadiens* (Montréal, Musée Marc-Aurèle Fortin, 9 septembre 2004 au 3 avril 2005). Montréal : Centre de documentation du Musée Marc-Aurèle Fortin-Musée des beaux-arts de Montréal. n.d.

Vieux, Jacky. « Ce que ville commande ». Dans *L'artiste, le prince : Pouvoirs publics et création*, sous la dir. de Emmanuel Wallon, p. 161-164. Grenoble-Québec : Presses Universitaires de Grenoble-Musée de la civilisation. 1991.

Ville de Montréal, Bureau d'art public. *L'art public à Montréal*. En ligne. Montréal : Ville de Montréal. <[www.ville.montreal.qc.ca/artpublic](http://www.ville.montreal.qc.ca/artpublic)>. Consulté en 2011.

Vitale, Élodie. « De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale : Art et architecture au Bauhaus ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne : Art et architecture*, n° 39 (printemps), 1992, p. 62-77.

Wallon, Emmanuel (dir. publ.). *L'artiste, le prince : Pouvoirs publics et création*. Grenoble-Québec : Presses Universitaires de Grenoble-Musée de la civilisation. 1991.

Wetenhall, John. « Camelot's Legacy to Public Art: Aesthetic Ideology in the New Frontier ». *Art Journal: Critical Issues in Public Art*, vol. 48, n° 4 (hiver), 1989, p. 303-308; reproduit dans Senie, Harriet F., et Sally Webster (dir. publ.). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. New York : Harper Collins. 1992. p. 142-157.

## Articles analysés dans l'étude du discours sur l'œuvre murale

### Article de journal et de périodique

« Affirmation de l'art français : S. Em. le cardinal Léger inaugure une magnifique exposition de tapisseries ». *La Presse*, 11 septembre 1954.

« Alf. Pellan gagne le concours de murales du Centre Civique ». *La Patrie*, 30 avril 1957.

« An Ancient Art Comes Back In Style: Artists and Architects Are Pooling their Talents in a Move to Brighten our Public Buildings ». *Weekend Magazine du Montreal Star*, vol. 9, n° 41 (mois inconnu), 1959, p. 14-17.

« Architectes et artistes ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 182 (juin), 1961, p. 44-48. [Louis J. LaPierre, architecte]

« Architecture et céramique : maîtrise d'arts ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 1, n° 2 (janvier), 1946, p. 15.

« Architecture et peinture : Considérations de M. Eldon Grier sur la fresque à notre époque ». *La Presse*, 2 mars 1949.

« Art d'Aujourd'hui ». *Le Devoir*, 6 septembre 1949.

Arthur, Eric R. « L'art et les édifices publics ». *RAIC Journal*, vol. 37, n° 2 (février), 1960, p. 45.

Ayer, John. « Beautifying Church Brings Painter Rare Contentment ». *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1952.

Ayotte, Louise-Hélène. « Visières, muselières et toiles en boîte ». *Quartier-Latin*, 7 mars 1961.

Ayre, Robert. « Fritz Brandtner's Panel Gay and Novel ». *The Standard*, 19 novembre 1938.

Ayre, Robert. « Art Project Here a War Casualty ». *The Standard*, 4 mai 1940.

Ayre, Robert. « Murals in Our Public Buildings ». *Saturday Night*, 25 mai 1940.

Ayre, Robert. « Conversation about Orozco: Stanley Cosgrove and Robert Ayre ». *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 60-65.

Ayre, Robert. « Murals in a Factory ». *Canadian Art*, vol. 7, n° 4 (été), 1950, p. 146.

Ayre, Robert. « Students Enter Contest For Completion of Mural ». *The Montreal Star*, 3 mai 1952.

Ayre, Robert. « Spring Show Nearing End At Gallery ». *The Montreal Star*, 18 avril 1953.

Ayre, Robert. « Mural Work By Mary Filer Shows Power ». *The Montreal Star*, 25 juillet 1953.

Ayre, Robert. « Mary Filer's Work in Progress ». *The Star*, 28 août 1954.

Ayre, Robert. « Civic Art Show Deserves More than Tourist Patronage ». *The Star*, 9 juin 1956.

Ayre, Robert. « Art and the Architect ». *The Star*, 4 août 1956.

Ayre, Robert. « Coming Events at the Art Museum; Sculpture in Local Architecture ». *The Star*, 1<sup>er</sup> septembre 1956.

Ayre, Robert. « Archambault, Slater Given Brussels Pavilion Contract ». *The Star*, 8 septembre 1956.

Ayre, Robert. « Of Murals, Collages and Guggenheim Awards ». *The Star*, (date inconnue) septembre 1956.

Ayre, Robert. « The Two Worlds of Dorothy Cole Ruddick ». *The Montrealer*, (date inconnue) novembre 1956, p. 48-51.

Ayre, Robert. « Sculpture and Water Colors in Gallery XII ». *The Star*, (date inconnue) 1956.

Ayre, Robert. « Lefkovitz and Price - Gigantic Murals, Easel Portraits, Inventive Sculpture ». *The Star*, 26 janvier 1957.

Ayre, Robert. « Architects May Lead Our Artistic Renaissance ». *The Star*, 18 mai 1957.

Ayre, Robert. « Achievements in Industrial Design ». *The Star*, 24 août 1957.

Ayre, Robert. « Exhibition of Muralist's Art - Some Observations ». *The Star*, 23 novembre 1957.

Ayre, Robert. « Best Designs for Canadian Pavilion On Exhibition at the Beaux-Arts ». *The Star*, 30 novembre 1957.

Ayre, Robert. « Arts and Crafts in the Queen Elizabeth Hotel ». *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 98-103, 162; article reproduit dans *RAIC Journal*, vol. 35, n° 6 (juin), 1958, p. 199-202.

Ayre, Robert. « Observations on a Mural And Some New Exhibitions ». *The Montreal Star*, 21 juin 1958.



- Ayre, Robert. « The Shape of Tomorrow ». *The Montreal Star*, 25 octobre 1958.
- Ayre, Robert. « Mario Merola ». *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 258-261.
- Ayre, Robert. « The Imaginative Tapestries of Micheline Beauchemin ». *The Star*, 7 février 1959.
- Ayre, Robert. « Claude Vermette's New Tiles ». *The Star*, 21 février 1959.
- Ayre, Robert. « Nostalgic Look at Exhibition of Furniture and Tapestries ». *The Star*, 27 juin 1959.
- Ayre, Robert. « Architecture Now Reaping Benefit From Decorations of Long-lost Son ». *The Star*, 23 juillet 1960.
- Ayre, Robert. « Three Important Exhibitions Open New Season at Montreal Museum ». *The Star*, 10 septembre 1960.
- Ayre, Robert. « Exhibit of Pure Technique Reflects Artistic Dead End ». *The Star*, 1<sup>er</sup> octobre 1960.
- Ayre, Robert. « Originality and Excitement In Wesselow's 'Kaleiray' ». *The Star*, 24 décembre 1960.
- Ayre, Robert. « Mexicans Head a Mixed Bag ». *The Montreal Star*, 25 février 1961.
- B., R. « Exposition de bijoux : Charles Daudelin ». *Le Devoir*, 27 février 1953.
- « Best Mural Award to Montrealer ». *The Gazette*, 11 octobre 1957.
- Bieler, Zoe. « Canada Has Great Future: British Sculptor Happy Here ». *The Star*, 9 février 1957.
- Binning, Bertram Charles [B. C.]. « Colour in Architecture ». *Canadian Art*, vol. 11, n° 4 (été), 1954, p. 140-141.
- Binning, Bertram Charles [B. C.]. « Mosaics: Vancouver to Venice and Return ». *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (novembre), 1958, p. 252-257.

- Binning, Bertram Charles [B. C.]. « The need for Understanding and Means of Implementation ». *Journal RAIC*, vol. 37, n° 7 (juillet), 1960, p. 300-301.
- Bland, John. « Mies van der Rohe et Le Corbusier ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 89 (septembre), 1953, p. 24.
- Bland, John. « Questions sur une théorie en architecture [et suite] ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 91 (novembre), 1953, p. 22 et n° 92 (décembre), 1953, p. 20.
- Bloc, André. Éditorial. *Aujourd'hui*, vol. 1, n° 5 (novembre), 1955, p. 3.
- Bloc, André. « Intégration des arts dans l'architecture ». *Aujourd'hui*, vol. 2, n° 11 (janvier), 1957, p. 12.
- Blouin, André. « L'habitation dans la cité ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 101, (septembre) 1954, p. 30.
- Bordier, Roger. « L'art est un service social ». *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 13-31.
- Bordier, Roger. « Essai d'intégration des arts au centre culturel de la Cité Universitaire de Caracas : Les œuvres de Caracas ». *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 6 (septembre), 1954, p. 2-6.
- Bordier, Roger. « Polychromie architecturale ». *Aujourd'hui*, vol. 1, n° 2 (mars-avril), 1955, p. 34-35.
- Boulanger, Rolland. « Charles Daudelin nous dit 'Allô' ». *Notre Temps*, 15 avril 1950.
- Boulanger, Rolland. « Maurice Raymond ». *Arts et Pensée*, n° 5 (septembre), 1951, p. 140-144.
- Bourdages, François. « La nouvelle église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Cartierville, joyau d'architecture moderne ». *La Patrie*, 26 mai 1957.
- Boux, René. « Contemporary Mural Paintings from Western Canada: The Mural Related to Architecture; The Mural as a Ballet in Paint ». *Canadian Art*, vol. 11, n° 1 (automne), 1953, p. 25-28.

- Brandtner, Fritz. « Linoleum Carving ». *Canadian Art*, vol. 6, n° 4 (été), 1949, p. 164-166.
- Brosseau, Cécile. « L'Escurie d'Art et son exposition à l'hôtel Reine-Élisabeth ». *Le Devoir*, (date inconnue) février 1959.
- Buchanan, Donald W. « New Murals and Mosaics in Mexico ». *Canadian Art*, vol. 10, n° 2 (hiver), 1953, p. 51-58.
- Buchanan, Donald W. « New Murals in Canada ». *Canadian Art*, vol. 10, n° 2 (hiver), 1953, p. 64-66.
- Buchanan, Donald W. « Contemporary Mural Paintings from Western Canada: To Create a Livable Space ». *Canadian Art*, vol. 11, n° 1 (automne), 1953, p. 29-30.
- Buchanan, Donald W. « An Artist from the Prairies Designs a Mural for Gander Airport ». *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 126-127.
- Buchanan, Donald W. « Impressions of the Fair ». *Canadian Art*, vol. 15, n° 3 (août), 1958, p. 182-187.
- « Canadian Fine Crafts: Industrial Crafts: Claude Vermette ». *Canadian Art*, vol. 18, n° 2 (mars-avril), 1961, p. 132-133.
- « Canadian Technical Tape Ltd., St.-Laurent, Quebec ». *RAIC Journal*, vol. 34, n° 10 (octobre), 1957, p. 386-389. [John Bird, architecte]
- « Centre Monseigneur Pigeon ». *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 2 (novembre-décembre), 1960, p. 9-14.
- « Ce soir à la Galerie Libre : Vernissage de l'exposition du peintre Claude Thériage ». *Le Devoir*, 13 février 1961.
- « Chapelle de l'Institution des Sourds-Muets, Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 118 (février), 1956, p. 28-29. [Larose et Larose, architectes]
- Chapin, Miriam. « Murals in a Factory Is Latest Art Trend ». *The Standard*, 31 mars 1951.

Chapleau, Gaston. « Techniques murales ou rencontre avec Adrien Vilandré ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 50-53.

Charbonneau, Eugène. « L'architecture et les arts alliés ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 85 (mai), 1953, p. 21.

Charbonneau, Eugène. « Régionalisme ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 8, n° 89, (septembre) 1953, p. 23.

Charbonneau, Eugène. « L'architecture des pays nordiques ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 103, (novembre) 1954, p. 25.

Charuest, Jean-Charles. « Réflexions sur la décoration intérieure d'église ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 106 (février), 1955, p. 38-39.

Chicoine, René. « At the corner of Mayor street and City Counsellors street, a new building has just been erected bearing the name City Centre ». *Le Devoir*, 25 mai 1957.

Chicoine, René. « Tables tournantes, formule améliorée ». *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juin 1957.

Chicoine, René. « Où sont les indiens? ». *Le Devoir*, 27 novembre 1957.

Chicoine, René. « Une porte d'enfer bien agréable ». *Le Devoir*, 28 juin 1958.

Chicoine, René. « Dictionnaire 'insulte' (suite et fin) ». *Le Devoir*, 30 juillet 1958.

Chicoine, René. « Décor pictural ». *Le Devoir*, 8 octobre 1958.

Chicoine, René. « Vive la peinture figurative ». *Le Devoir*, 6 décembre 1958.

Chicoine, René. « Les moins de trente ans sous zéro ». *Le Devoir*, 14 décembre 1958.

Chicoine, René. « La 'fresque' contemporaine ». *Le Devoir*, 25 février 1959.

Chicoine, René. « Un pionnier ». *Le Devoir*, 11 mars 1959.

« Christmas Card Series Fulfills 50-year Goal ». *The Gazette*, 5 novembre 1952.



« City Hires Architects, Engineers, To Plan Point St. Charles Centre ». *The Gazette*, 26 septembre 1959.

« Claude Vermette : Marier l'art et l'architecture ». *La Presse*, 28 octobre 1960.

Cloutier, Albert. « Shop Talk About Murals ». *RAIC Journal*, vol. 35, n° 7 (juillet), 1958, p. 255-257.

« Coast to Coast in Art ». *Canadian Art*, vol. 11, n° 2 (hiver), 1954, p. 74-77.

« Coast to Coast in Art ». *Canadian Art*, vol. 12, n° 2 (hiver), 1955, p. 78-84.

« Coast to Coast in Art ». *Canadian Art*, vol. 14, n° 3 (printemps), 1957, p. 122-123.

« Coast to Coast in Art ». *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 136-137.

« Coast to Coast in Art ». *Canadian Art*, vol. 17, n° 1 (janvier), 1960, p. 43-50.

Comfort, Charles. « Mural in a Bank ». *Canadian Art*, vol. 9, n° 1 (automne), 1951, p. 19.

« Conférence sur la décoration murale ». *La Presse*, 26 février 1949.

« Cosgrove Conducts Classes in Fresco ». *Canadian Art*, vol. 7, n° 2 (Noël), 1949, p. 66.

Cronin, Fergus. « Storied Wndows, Richly Dight ». *The Montreal Daily Star*, 20 novembre 1948, p. 21.

Degand, Léon. « La synthèse des arts plastiques dans le passé ». *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 2-4.

Degand, Léon. « Réflexions sur la synthèse des arts plastiques ». *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 33.

Degand, Léon. « Essai d'intégration des arts au centre culturel de la Cité Universitaire de Caracas : Hommage à la nouvelle université de Caracas ». *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 6 (septembre), 1954, p. 1.

Degand, Léon. « Architecture contemporaine : Intégration des arts ». *Aujourd'hui*, vol. 2, n° 12 (avril), 1957, p. 26.

« De la peinture à la tapisserie : L'art des Gobelins ressuscité par une Québécoise ». *Le Devoir*, 19 juin 1958.

Dénéchaud, Jean. « Possibilités de la sculpture architecturale dans le pays ». *La Presse*, 6 octobre 1951.

Depocas, Victor. « École à Ste-Agathe-des-Monts ». *Architecture Bâtiment Construction* vol. 8, n° 89, (septembre) 1953, p. 36-37.

Depocas, Victor. « Vers une architecture régionale ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 120, (avril) 1956, p. 39-41.

« Doing Murals Gratis is Opposed By Artists ». *The Gazette*, 12 février 1949.

Doyon, Charles. « À l'hôtel LaSalle ». *Le Haut-Parleur*, 19 juillet 1952.

Doyon, Charles. « Ilyu ». *Le Haut-Parleur*, 25 avril 1953.

« Du nouveau et du beau à Valleyfield ». *La Gazette* (Huntingdon), 29 avril 1954.

Dupire, Jacques. « Claude Vermette céramiste ». *Notre Temps*, 4 novembre 1950.

Duval, Paul. « Murals - A Political Art ». *RAIC Journal*, vol. 26, n° 1 (janvier), 1949, p. 9-12.

« East-end Supermarket Displays 400-foot-square Mosaic Mural ». *The Gazette*, 20 mai 1955.

« Édifice inauguré à la British-American ». *La Patrie*, 5 novembre 1957.

« Édifice Union Electric Supply ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 109 (mai), 1955, p. 26-27. [Lazar et Sterlin, architectes]

« Église St-Émile, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 106 (février), 1955, p. 31-33. [Robillard, Jetté, Baudoin, architectes]

« Église St-Hippolyte, Ville St-Laurent ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 118 (février), 1956, p. 23-25. [Robillard, Jetté et Baudoin, architectes]

« Étapes de la vie du peintre canadien Jean-Paul Mousseau ». *Le Devoir*, 10 mars 1960.

« Exposition des œuvres récentes de Mousseau ». *Le Devoir*, 28 février 1959.

« Exterior Mosaic Mural First in Canada ». *Supermarket News*, 16 mai 1955.

Ferrabee, Jim. « Swimming Pool, Gymnasium Completed, Hockey Arena Next ». *The Gazette*, 25 juillet 1960.

G. E. « McGill's New Mural Medically Accurate ». *The Standard*, 3 juillet 1943.

« Galerie nationale : Louis Archambault y entre avec son 'Mur' ». *La Presse*, 2 décembre 1959.

Gladu, Paul. « Charles Daudelin ». *Notre Temps*, 7 mars 1953.

Gladu, Paul. « Le départ de Cosgrove ». *Notre Temps*, 28 novembre 1953.

Gladu, Paul. « Cosgrove exécute une fresque en trois jours seulement ». *Le Petit Journal*, 13 décembre 1953.

Gladu, Paul. « La Vierge et les sculpteurs ». *Notre Temps*, 18 décembre 1954.

Gladu, Paul. « Sculptures et peintures de Filion et de Du Prey ». *Le Petit Journal*, 30 janvier 1955.

Gladu, Paul. « La danse du soleil ». *Notre Temps*, 12 février 1955.

Gladu, Paul. « À propos de Max Ingrand : Fenêtres sur l'infini ». *Notre Temps*, 17 décembre 1955.

Gladu, Paul. « Quelques phénomènes de vitalité artistique ». *Notre Temps*, 24 décembre 1955.

Gladu, Paul. « Quelques notes sur l'art : Robert LaPalme, Josif Iliu, Alfred Pellan, L'actuelle, Au musée des Beaux-Arts ». *Notre Temps*, 31 décembre 1955.

Gladu, Paul. « Marian Scott : peintre complet ». *Notre Temps*, 6 octobre 1956.

Gladu, Paul. « Les vitraux de Gabriel Loire ». *Notre Temps*, 22 octobre 1956.

Gladu, Paul. « Les travaux de Micheline Beauchemin : Des tapisseries via les tapis crochetés ». *Le Petit Journal*, 26 mai 1957.

Gladu, Paul. « Réflexions d'un Montréalais ». *Notre Temps*, 21 septembre 1957.

Gladu, Paul. « Les arts appliqués en évidence ». *Notre Temps*, 16 novembre 1957.

Gladu, Paul. « Synthèse des arts? ». *Notre Temps*, 14 décembre 1957.

Gladu, Paul. « Quelques manifestations de la peinture contemporaine ». *Notre Temps*, 4 janvier 1958.

Gladu, Paul. « 'Le Pompon rouge', au Windsor : Un exemple de collaboration entre architecte et peintre ». *Le Petit Journal*, 22 juin 1958.

Gladu, Paul. « Jean-Paul Mousseau au Musée des Beaux-Arts : Un peintre qui sort des sentiers battus ». *Le Petit Journal*, 12 février 1961.

« Grand projet d'Archambault ». *La Presse*, 8 septembre 1956.

Greening, W. E. « Claude Vermette, Ceramist ». *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 7 (juillet), 1957, p. 39-41.

Guéguen, Pierre. « Anti-synthèse ». *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 34-35.

Hénault, Gilles. « Pellan dénonce les 'trucs' en peinture : Il croit à l'alliance de la peinture et de l'architecture ». *Le Devoir*, 27 avril 1960.

Hicks, Wessely. « Toronto Men's Press Club Gets Unique Mural ». *The Standard*, 10 mars 1951.

« Historical Theme In Murals Shown ». *The Gazette*, 26 janvier 1957.

« Honneur aux artistes ». Journal non identifié, (date inconnue) septembre 1957.

Huot, Maurice. « M. Léonique (*sic*) Perfecky et la fresque murale moderne ». *La Patrie*, 6 décembre 1954.



Huot, Maurice. « Chez Lindy's : L'art mural vigoureux de Mlle S.-L. Lefkowitz ». *La Patrie*, 13 avril 1955.

Huot, Maurice. « La vie de Louis Riel brillamment mise en scène par un peintre ». *La Patrie*, 10 juin 1956.

Huot, Maurice. « Sylvia Lefkowitz a peint la Déportation des Acadiens ». *La Patrie*, 25 janvier 1957.

Iliu, Joseph. « Mosaïque ». *Vie des Arts*, n° 13 (Noël), 1958, p. 48-49.

Iliu, Joseph. « Synthèse des arts ou intégration des arts plastiques à l'architecture ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 54-59.

« Immense fresque sur le patronage de saint Joseph ». *La Presse*, 12 novembre 1954.

« Immeuble de la Canadian Pittsburgh Industries ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 109 (mai), 1955, p. 35-37. [Barott, Marshall, Montgomery et Merrett, architectes]

« Institut Fraser-Hickson, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 178 (février), 1961, p. 31-34. [Durnfold, Bolton, Chadwick et Ellwood, architectes]

« Issus de l'automatisme... Mousseau et ses objets psychologiques lumineux ». *La Presse*, 21 mars 1960.

Jaques, Louis. « Un cas de jeunesse ardente ». *Vie des Arts*, n° 14 (printemps), 1959, p. 13-17.

Jasmin, Claude. « Muralistes et Leduc à la Galerie Soixante ». *La Presse*, 9 octobre 1965.

Jorgensen, Haldis. « Pow Camp 'Arts' School: Artist Ingrand Used Chapel For 'Survival' ». *The Gazette*, 19 février 1957.

Klyn, Doyle. « Wear These Now and Later ». *Weekend Magazine du Montreal Star*, vol. 11, n° 12, 25 mars 1961, p. 1, 30-31.

Kon, Irene. « Claude Vermette ». *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 359-361.

« La chapelle du Petit Séminaire, à Chicoutimi ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 167 (mars), 1960, p. 48-51. [Paul-Marie Côté, architecte]

« La décoration de l'hôtel Reine Élisabeth confiée à huit artistes ». *La Patrie*, 13 septembre 1957.

« La maison d'appartements Fourwinds, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 113 (septembre), 1955, p. 39-41. [Philip Goodfellow, architecte]

Lamy, Laurent. « L'intégration des arts à l'architecture est-elle devenue une réalité quotidienne ». *Le Devoir*, 7 juillet 1962.

Landry, Armour. « La céramique au service de l'architecture ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 32-34.

Langlois, Conrad. « Deux professeurs à l'École des Beaux-Arts ». *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 97, 102, 109.

Langlois, Conrad. « L'art dans l'industrie : 2 Canadiens-Français de Montréal l'emportent sur les artistes de tout le pays : Le souci de la forme, une préoccupation qui nous vient de la plus haute antiquité ». *La Patrie*, 10 mai 1953, p. 65, 89, 97.

Langlois, Lucien. « Hommage de McGill à M. Duplessis ». *Montréal-Matin*, 15 novembre 1954, p. 8, 32.

Larose, Gilles. « Aérogare de Montréal ». *Journal RAIC*, vol. 37, n° 12 (décembre), 1960, p. 518-526. [Illsley, Templeton et Archibald; Larose et Larose, architectes]

« L'artiste et la société : discussion autour d'un magnétophone ». *Aujourd'hui*, vol. 2, n° 12 (avril), 1957, p. 16-18.

« L'artiste et le public ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 6, n° 67 (novembre), 1951, p. 11.

« L'artiste montréalais Julien Hébert est de nouveau à l'honneur ». *La Presse*, 21 avril 1953.

Lasnier, Yves. « Grâce au 'plastique translucide', le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture! ». *Le Devoir*, 4 février 1961.

Lasserre, Fred. « Keeping Pace with Architecture in Vancouver ». *Canadian Art*, vol. 15, n° 2 (avril), 1958, p. 84-89.

« La synagogue Beth-Sholom, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 136 (août), 1957, p. 38-41. [Arnold Schrier, architecte]

« L'atelier de céramique World Mosaic, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 145 (mai), 1958, p. 44-47. [Harry Stilman, architecte]

« Le Blueridge Plaza, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 142 (février), 1958, p. 40-43. [William J. Rosenberg, architecte]

« Le Centre de Loisirs Notre-Dame, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 160 (août), 1959, p. 32-39. [Gérard Notebaert, architecte; Eugène Larose, architecte-conseil]

« L'École de l'Automobile de Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 138 (octobre), 1957, p. 59-62. [Lapointe et Tremblay, architectes]

Lecoutey, André. « Les décorations religieuses d'Ozias Leduc ». *Arts et Pensée*, n° 18 (juillet-août), 1954, p. 184-187.

« L'édifice British-American Oil, à Ville Mont-Royal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 140 (décembre), 1957, p. 42-45. [Barott, Marshall, Merrett et Barott, architectes]

« L'Édifice Léon M. Adler, à Saint-Laurent ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 128 (décembre), 1956, p. 34-36. [Max W. Roth, architecte]

« L'Édifice Peel Centre, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 143 (mars), 1958, p. 32-35. [Greenspoon, Freedlander et Dunne, architectes]

« Le Drummond Plaza, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 142 (février), 1958, p. 44-47. [Roland Dumais, architecte; Durnford, Bolton et Chadwick, architectes]

Leduc, Fernand. « Pourquoi continuer de s'éclairer à la chandelle ». *Le Devoir*, 14 décembre 1957.

Leduc, Fernand. « Rencontre à pont-couvert ». *Le Devoir*, 27 août 1958.

Leduc, Fernand. « Pour déséquivoquer l'art abstrait » [janvier 1959]. *Cahiers d'Essai*, n° 2 (janvier), 1960, p. 11-15.

Léger, Jean-Marc. « Coloris et lumière : les composantes du vitrail ». *La Presse*, 26 novembre 1955.

« L'église des Saints-Martyrs-Canadiens, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 156 (avril), 1959, p. 40-44. [Paul Goyer, architecte]

« L'église N.-D. de la Salette fera époque dans l'histoire de l'art religieux au Québec ». *La Patrie*, 4 décembre 1954.

« L'église Notre-Dame-du-Bel-Amour, à Cartierville ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 30-34. [Roger D'Astous, architecte; Robillard, Jetté et Baudoin, architectes-conseils]

« L'église Saint-Bernardin-de-Sienne, à Ville St-Michel ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 35-37. [Duplessis, Labelle, Derome, architectes]

Lemaître, Henri. « La renaissance de l'art sacré en France ». *Le Devoir*, 22 mars 1950.

Lemay, Guy. « L'art du vitrail, de l'antiquité à nos jours ». *La Patrie*, 22 avril 1951, p. 80, 120.

Lemieux, Jean-Paul, et Claude Picher. « La Société des Arts Plastiques de la Province de Québec ». *Vie des Arts*, n° 1 (janvier-février), 1956, p. 14-17.

Lemieux, Maurice. « Sculpture et architecture : Maurice Lemieux, sculpteur nous entretient sur son art ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 165 (janvier), 1960, p. 42-45.

« Le peintre Mousseau collabore à la décoration de son collègue ». *La Patrie*, 30 mars 1958.



- « Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Salette, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 130 (février), 1957, p. 44-46. [Paul-G. Goyer, architecte]
- « Les immeubles publics seront décorés par des artistes de notre province ». Communiqué, Québec (DNC). *Le Devoir*, 9 mai 1961.
- « Les réalisations de Mario Merola ». *Le Devoir*, 25 février 1959.
- « L'Externat classique Saint-Viateur, à Outremont ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 11, n° 126 (octobre), 1956, p. 39-41. [Jean-Marie Lafleur, architecte]
- « Light Industrial Buildings at Dorval, P.Q.: Ciba Co Ltd, Sandoz (Canada) Ltd, Mount Royal Chemicals Ltd. ». *Journal RAIC*, vol. 37, n° 10 (octobre), 1960, p. 433-440. [Percy Booth, architecte]
- « L'immeuble à bureaux McColl-Frontenac Oil ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 116 (décembre), 1955, p. 22-23. [Barott, Marshall, Montgomery et Merrett, architectes]
- « L'immeuble de l'Air Liquide, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 175 (novembre), 1960, p. 54-56. [Reuben Fisher, architecte]
- « L'Union régionale des caisses populaires, à St-Jérôme de Métabetchouan ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 163 (novembre), 1959, p. 50-52. [Jacques Coutu, architecte]
- Martin, Ian. « Le centre d'achats Rockland, à Ville Mont-Royal : Une occasion de repenser la philosophie et le rôle des centres commerciaux dans la société contemporaine ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 14, n° 164 (décembre), 1959, p. 28-33.
- « Massey Medals for Architecture, 1958 ». *RAIC Journal*, vol. 35, n° 12 (décembre), 1958, p. 437-483.
- Mayerovitch et Bernstein. « City Centre : concours de fresque » [1957]. Reproduit dans Réjeanne Giroux. « Analyse thématique du 'temps' dans l'œuvre de Pellan ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, annexe 1, p. 109-110. 1982.

McCarthy, Pearl. « Town's Mural for the Saunders-St Lawrence Generating Station ». *Canadian Art*, vol. 16, n° 1 (février), 1959, p. 52-53.

« Medical Progress Unfolded in Mural ». *The Gazette*, 13 novembre 1954.

« Mission To Begin Monday: Memorial Altar-Piece Reflects Modern Church Art ». *The Gazette*, 21 janvier 1961.

« M. Mario Merola à l'honneur ». Communiqué, Ottawa, 11, (PCf). *La Patrie*, 11 octobre 1957.

Mondrian, Piet. « P. Mondrian : Le home - la rue - la cité (extraits) » [1926]. *Art d'Aujourd'hui*, vol. 1, n° 5 (décembre), 1949, n.p.

Montpetit, René. « Une œuvre dont toute la province s'enorgueillit ». *La Presse*, 15 novembre 1954.

« Montreal of 1806 Bank Mural Theme ». *The Gazette*, 4 mai 1957.

Morency, Pierre. « Vers un langage architectural ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 99 (juillet), 1954, p. 31, 48.

Morin, Dollard. « Le nouveau centre St-Charles ». *La Presse*, 19 novembre 1960.

« Mosaïque de Joseph Iliu ». *La Presse*, 8 décembre 1958.

Mundt, Ernest. « The Arts in Architecture ». *RAIC Journal*, vol. 29, n° 6 (juin), 1952, p.161-162.

« Mural in Library Extension Depicts McGill's Early Days ». *The Montreal Star*, 10 juin 1953.

« New Methods in Mural Art Lecture Topic ». *The Star*, 24 octobre 1955.

Norman, J. A. « Louis Archambault ». *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 350-355.

« Norman Slater ». *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 356-358.

« Nous avons remarqué. Intégration des arts dans l'architecture... et dans le commerce ». *Vie des Arts*, n° 6 (hiver), 1957, p. 24.

« Nouveau pavillon du collège St-Laurent ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 102 (octobre), 1954, p. 32-36. [Eugène et Gilles Larose, architectes]

« Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau ». *La Presse*, 12 février 1959.

« On the eve of his departure... ». *The Star*, 28 novembre 1953.

Ostiguy, Jean-René. « La France à Montréal : art sacré et tapisserie ». *Le Devoir*, 23 septembre 1954.

« Our Graduates Tell Us : What Our Graduates Are Building ». *Journal RAIC*, vol. 38, n° 3 (mars), 1961, p. 41-52.

« Panneau mural de 50 pieds par 14 dans un nouvel immeuble ». *La Presse*, 5 novembre 1957.

Parent, Jean-Marie. « L'Église Notre-Dame-de-la-Salette ». *Administration paroissiale*, vol. 1, n° 3 (janvier-février), 1961, p. 12-16.

« Pellan Retrospective ». *The Gazette*, 29 octobre 1960.

Pfeiffer, Dorothy. « Pastels, Oil Paintings and Drawings ». *The Gazette*, 15 mars 1958.

Pfeiffer, Dorothy. « The Y's Summer Show ». *The Gazette*, 28 juin 1958.

Pfeiffer, Dorothy. « 'Orientation 59' ». *The Gazette*, 21 février 1959.

Pfeiffer, Dorothy. « Paintings and Ceramic Murals ». *The Gazette*, 21 février 1959.

Pfeiffer, Dorothy. « Claude Vermette ». *The Gazette*, 21 mai 1960.

Pfeiffer, Dorothy. « Espace Dynamique ». *The Gazette*, 1<sup>er</sup> octobre 1960.

Pfeiffer, Dorothy. « New Canadian Art Form ». *The Gazette*, 10 décembre 1960.

Pfeiffer, Dorothy. « Theberge at Galerie Libre ». *The Gazette*, (date inconnue) février 1961.

Pfeiffer, Dorothy. « One-Woman Show ». *The Gazette*, 27 octobre 1962.

Picher, Claude. « Rôle de l'architecte vis-à-vis le peintre et le sculpteur au Canada ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 22.

Pillet, Edgard. « Groupe Espace ». *Art d'Aujourd'hui*, série 4, n° 8 (décembre), 1953, p. 18.

Plamondon, Marius. « Art moderne et décoration d'église ». *Arts et Pensée*, n° 13 (septembre-octobre), 1953, p. 12-14.

« Plusieurs travaux importants ont fait connaître ce muraliste ». *La Presse*, 19 février 1959.

« Quebec Artists, Designers Blend Work ». *The Gazette*, 16 avril 1958.

« Quebec's Medical Reputation Is 'Unsurpassed': Duplessis Lauds Institute's Work: Distinguished Scientists, Citizens Attend Ceremony / Premier Unveils Mural ». *The Montreal Star*, 15 novembre 1954, p. 27, 33.

R., M. « Un groupe d'artistes-peintres proposent à Québec : Les grandes lignes d'une politique des beaux-arts. Un régime de bourses fondé sur la 'production' ». *Le Devoir*, 18 mars 1961.

Raymond, Maurice. « Les arts picturaux et l'harmonie architecturale ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 9, n° 96 (avril), 1954, p. 40-42.

« Récompense à un créateur dans l'enseignement de la sculpture : M. Armand Filion reçoit la médaille de l'Institut d'architecture pour les arts alliés à cette profession ». *Le Devoir*, 8 mai 1953.

« Renaissance dans notre province de l'art sacré ». *Montréal-Matin*, 17 avril 1950.

Repentigny, Françoise de. « Mousseau, magicien de la couleur et de la forme ». *Le Devoir*, 18 avril 1960.



Repentigny, Rodolphe de. « Six sculpteurs et le style monumental ». *La Presse*, 10 janvier 1953.

Repentigny, Rodolphe de. « Un sculpteur parmi nous ». *La Presse*, 25 avril 1953.

Repentigny, Rodolphe de. « Le Québec : foyer d'art si tous savent collaborer : Le public demeure trop indifférent au travail remarquable de nos artistes ». *La Presse*, 23 juin 1953.

Repentigny, Rodolphe de [alias François Bourgogne]. « Des murs pour Cosgrove! ». *L'Autorité*, 25 juillet 1953.

Repentigny, Rodolphe de. « Le peintre Josif Iliu ». *La Presse*, 1<sup>er</sup> août 1953.

Repentigny, Rodolphe de. « On offre un mur à Cosgrove ». *La Presse*, 19 septembre 1953.

Repentigny, Rodolphe de [François Bourgogne]. « Pour les réalistes, les abstraits et les aveugles ». *L'Autorité*, 14 novembre 1953.

Repentigny, Rodolphe de. « Créateurs, amateurs et autres ». *La Presse*, 5 décembre 1953.

Repentigny, Rodolphe de. « Art où l'originalité est respectée ». *La Presse*, 12 décembre 1953.

Repentigny, Rodolphe de. « Deux grands maîtres de notre temps ». *La Presse*, 31 juillet 1954.

Repentigny, Rodolphe de [François Bourgogne]. « Avec Lurçat, la tapisserie redevient un art public ». *L'Autorité*, 25 septembre 1954.

Repentigny, Rodolphe de. « L'œuvre doit avoir un destin 'vrai' ». *La Presse*, 24 décembre 1954.

Repentigny, Rodolphe de. « Unité de la peinture et de l'architecture, l'œuvre d'A. Girard ». *La Presse*, 27 mai 1955.

Repentigny, Rodolphe de. « Conceptions du sculpteur Filion confirmées par son séjour en France ». *La Presse*, 24 septembre 1955.

Repentigny, Rodolphe de. « Le film ne menace pas la peinture ». *La Presse*, 24 septembre 1955.

Repentigny, Rodolphe de. « Deux aspects du style international ». *La Presse*, 22 octobre 1955.

Repentigny, Rodolphe de. « L'art au service de la cité ». *La Presse*, 5 novembre 1955.

Repentigny, Rodolphe de. « Grands espoirs et grandes peintures ». *La Presse*, 10 décembre 1955.

Repentigny, Rodolphe de. « La sculpture doit reprendre sa place ». *La Presse*, 2 juin 1956.

Repentigny, Rodolphe de. « Pour dépasser l'âge nutritif ». *La Presse*, 21 juillet 1956.

Repentigny, Rodolphe de. « Jackson, un art vrai; Price, le 'moderne' au sens vulgaire ». *La Presse*, 1<sup>er</sup> février 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « À l'Île Ste-Hélène : Quelques tableaux de guerre intéressants; des œuvres à retirer ». *La Presse*, 13 février 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « Aux artistes de donner une direction ». *La Presse*, 4 mai 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « Expo de projets soumis pour une décoration; le problème se précise ». *La Presse*, 17 mai 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « Nouveaux horizons pour la peinture ». *La Presse*, 18 mai 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « Au Musée des Beaux-Arts : Le débat est ouvert sur 'l'intégration' peinture-architecture ». *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « Les arts décoratifs à l'ordre du jour ». *La Presse*, 16 novembre 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres ». *La Presse*, 6 décembre 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « L'industrie à la rescousse ». *La Presse*, 21 décembre 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « En 1958, donnez-leur des ateliers ». *La Presse*, 28 décembre 1957.

Repentigny, Rodolphe de. « Une collaboration à encourager ». *La Presse*, 26 avril 1958.

Repentigny, Rodolphe de. « Le pouvoir des couleurs dans la murale de Merola ». *La Presse*, 20 juin 1958.

Repentigny, Rodolphe de. « La peinture au musée et sur la rue ». *La Presse*, 5 juillet 1958.

Repentigny, Rodolphe de. « De *Canadian Art* à *Form* ». *La Presse*, 26 juillet 1958.

Repentigny, Rodolphe de. « Les architectes s'adressent au public ». *La Presse*, 25 octobre 1958.

Repentigny, Rodolphe de. « À la galerie Delrue : Dessins, pastels et textiles où tons et rythmes s'allient ». *La Presse*, 6 février 1959.

Repentigny, Rodolphe de. « À l'île Ste-Hélène : Petite mythologie contemporaine et recherches formelles de Merola ». *La Presse*, 19 février 1959.

Repentigny, Rodolphe de. « Intensité, curiosité et choix ». *La Presse*, 28 février 1959.

Repentigny, Rodolphe de. « Un peintre devenu architecte et un graveur devenu peintre ». *La Presse*, 4 mars 1959.

Repentigny, Rodolphe de. « Quelques noms à retenir ». *La Presse*, 21 mars 1959.

Rice, Robert. « La fresque de Merola prend forme dans un atelier bien connu ». *La Presse*, 21 novembre 1957.

Rodden, Georgina. « Scott Now Ranked Among World's Greatest Artists ». *Monitor Profile*, 5 novembre 1959.

« Roussil exposera une murale chez Tranquille, le 18 ». *Le Devoir*, 13 septembre 1952.

« R. York Wilson ». *Canadian Art*, vol. 17, n° 6 (novembre), 1960, p. 366-367.

Sabbath, Lawrence. « The Montreal Scene ». *Canadian Art*, vol. 17, n° 5 (septembre), 1960, p. 297-300.

Sainte-Marie, Jeanne-L. « Alice Nolin, femme-sculpteur au talent subtil et personnel ». *Photo-Journal*, 24 janvier 1946.

Saint-Maur. « L'art mural ». *Art d'Aujourd'hui*, vol. 1, n° 2 (juillet-août), 1949, p. 2-7.

Sarrazin, Jean. « Le droit de vivre pour nos sculpteurs ». *La Presse*, 7 janvier 1961.

Sarrazin, Jean. « Rétrospective Pellan ». *La Presse*, 14 janvier 1961.

Saucier, Pierre. « Double vie : La nuit devant le carbone opaque, le jour face aux verres lumineux : Del Brousseau alterne du génie ferroviaire au génie artistique, de la locomotive au vitrail ». *La Patrie*, 9 octobre 1955, p. 76, 94.

Saucier, Pierre. « L'église de l'année : Les bureaux paroissiaux sont dans la tour et le monastère des Pères gîte sur le toit ». *La Patrie*, 23 octobre 1955, p. 67, 84.

Saucier, Pierre. « M. Merola fait ses murales en jouant de la trompette ». *La Patrie*, 2 février 1958.

Saucier, Pierre. « La murale flamboyante de Merola égaie le hall renaissance du Windsor ». *La Patrie*, 22 juin 1958.

Saucier, Pierre. « L'Escurie d'Art : Deux artistes au-dessus d'un glacier! ». *La Patrie*, 5 juin 1960.

Schupp, Patrick. « Le Centre Marial des Pères Montfortains ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 179 (mars), 1961, p. 36-41.

Schupp, Patrick. « Le Temple Emanu-el, à Westmount ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 179 (mars), 1961, p. 28-31.

Schupp, Patrick. « L'école moderne : son cadre et son esprit ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 181 (mai), 1961, p. 52-56.

Scott, Marian. « Science as an Inspiration to Art ». *Canadian Art*, vol 1, n° 1 (octobre-novembre), 1943, p. 19, 36-37.



- « Sculptured Panels Reveal Quebec's Culture and History ». *The Montreal Star*, 5 mai 1961.
- « Sculpture murale d'une conception nouvelle dévoilée hier soir ». *La Presse*, 5 juillet 1957.
- « Sculptures et Sarah Jackson et peintures de Marian Scott ». *Le Devoir*, 30 mars 1960.
- Selye, Hans. « Art as an Inspiration to Science ». *Canadian Art*, vol 1, n° 1 (octobre-novembre), 1943, p. 17-19.
- Seuphor, Michel. « Le mur ». *Art d'Aujourd'hui*, vol. 1, n° 1 (juin), 1949, p. 1-3.
- Seuphor, Michel. « La synthèse des arts est-elle possible? ». *Art d'Aujourd'hui*, série 5, n° 4-5 (mai-juin), 1954, p. 9-11.
- S.-G., P. « Charles Daudelin : un artiste-à-tout-faire ». *Le Petit Journal*, 16 avril 1950.
- Sinclair, Clayton. « New-Canadian Brings 'Lost' Art to Paint Murals in Church Chancel ». *The Gazette*, 22 décembre 1952.
- « Steinberg : un succès architectural ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 34-38.
- Stephenson, Bill. « Louis Archambault's Wonderful Wall ». *Macleans Magazine*, vol. 71, n° 2, 18 janvier 1958, p. 18-21, 49-50.
- « The Allied Arts Medal of the Royal Architectural Institute of Canada ». *RAIC Journal*, vol. 35, n° 6 (juin), 1958, p. 216-217.
- « The Annual Dinner, Forty-Sixth Assembly ». *RAIC Journal*, vol. 30, n° 5 (mai), 1953, p. 119-128.
- Tonnancour, Jacques de. « Une céramique d'Archambault au Pavillon Canadien ». *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 12-15.
- « Travaux d'artistes du Québec dans une décoration d'immeuble ». Journal non identifié, 2 novembre 1957.

Tremblay, Denis. « L'architecte doit être un créateur ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 4, n° 40 (août), 1949, p. 30, 58.

Tremblay, Denis. « Caractères et tendances de l'architecture religieuse dans le Québec ». *RAIC Journal*, vol. 29, n° 7 (juillet), 1952, p. 228-230.

Tremblay, Denis. « Le rôle social des architectes ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 54-55.

Tremblay, Denis. « L'architecture au XX<sup>e</sup> siècle ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 152 (décembre), 1958, p. 28.

Trépanier, Paul-O. « Ne restons pas trop seuls ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 147 (juillet), 1958, p. 24.

« Two-year Church Fresco Task Completed by Polish Artist ». *The Montreal Star*, 24 janvier 1953.

« Un concours de murales ». *Le Devoir*, 5 avril 1960.

« Une fabrique de ruban gommé, à Saint-Laurent ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 12, n° 133 (mai), 1957, p. 48-53. [John Bird, architecte]

« Une nouvelle exposition de Roussil ». Journal non identifié, 22 septembre 1952.

« Une nouvelle réalisation de Claude Vermette ». *Le Devoir*, (date inconnue) octobre 1960.

« Un sculpteur montréalais à l'honneur : L'Institut royal d'architecture décerne une médaille à M. Armand Filion ». Communiqué, Toronto, 22, (PCf). *La Presse*, 23 avril 1953.

Van Leuven, Karl. « Integrating Architecture and the Arts ». *Journal RAIC*, vol. 33, n° 6 (juin), 1956, p. 223-231.

« Variety in Subjects by Stanley Cosgrove ». *The Gazette*, 28 novembre 1953.

Varry, Jacques. « Centre M<sup>gr</sup> Pigeon, à Montréal ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 172 (août), 1960, p. 38-41.

- Varry, Jacques. « Centre récréatif Gadbois ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 172 (août), 1960, p. 45-49.
- Varry, Jacques. « La nouvelle aéroport de Dorval ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 16, n° 178 (février), 1961, p. 39-44.
- Viau, Guy. « Une murale de Mérola ». *Vie des Arts*, n° 11 (été), 1958, p. 38-41.
- Viau, Guy. « Éducation artistique des adultes ». *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 13, n° 148 (août), 1958, p. 56-57.
- Viau, Guy. « Paroles de peintre : Micheline Beauchemin ». *Cahiers d'Essai*, n° 3 (janvier), 1961, p. 8-13.
- Viau, Guy. « Celui qui est au-dessus du toit ». *Le Devoir*, 4 février 1961, p. 11, 14.
- Viau, Guy. « À propos de l'arrêté ministériel relatif à l'embellissement : L'État reconnaît l'artiste comme un citoyen à part entière ». *Le Devoir*, 20 mai 1961.
- Vickers, Stephen G. « The Architecture in Sculpture ». *RAIC Journal*, vol. 26, n° 1 (janvier), 1949, p. 28-31.
- Vineberg, Dusty. « Young Artist Hard At Work On Huge Mural ». *The Montreal Star*, 8 janvier 1958.
- « Vitraux installés à l'église Notre-Dame-de-la-Salette ». *La Presse*, 2 février 1957.
- Wilson, York. « Salvation Army Headquarters, Toronto, Comprehensive Presentation: The Problem of Relating Mural Decoration... ». *The Canadian Architect*, vol. 2, n° 5 (mai), 1957, p. 44.
- « Window Art Is Staging Revival ». *The Montreal Star*, 19 février 1957.
- « 1<sup>ère</sup> exposition de peintures de Charles Daudelin depuis 1949 ». Communiqué. *La Presse*, 25 août 1958.
- « 45 peintres exposent leurs œuvres cet été à l'île Sainte-Hélène ». *La Patrie*, 5 juin 1956.

« 1961 Massey Medals for Architecture ». *Journal RAIC*, vol. 38, n° 11 (novembre), 1961, p. 48-70.

### ***Légende de figure***

« À l'Institut Cardinal-Léger ». Légende de figure. *La Presse*, 11 janvier 1958.

« Arts et affaires : Le sculpteur de Vancouver Lionel Thomas et le bas-relief en bronze... ». Légende de figure. *La Presse*, 30 mai 1959.

« Au Cercle des Journalistes de Montréal ». Légende de figure. *La Patrie*, (date inconnue) 1951.

« Comme lorsqu'il s'agit d'un casse-tête... ». Légende de figure. *Le Petit Journal*, (date inconnue) 1959.

« Gazette in collage... ». Légende de figure. *The Gazette*, 16 janvier 1951.

« Importante réalisation décorative de 1956 ». Légende de figure. *La Presse*, 29 décembre 1956.

« Importante réalisation murale de 1957 ». Légende de figure. *La Presse*, 28 décembre 1957.

« La fresque de Stanley Cosgrove au collège de St-Laurent ». Légende de figure. *La Presse*, 12 décembre 1953.

« L'artiste montréalais, Mario Mérola... ». Légende de figure. *Le Devoir*, (date inconnue) juillet 1960.

« Le jeune peintre-muraliste montréalais Mario Merola... ». Légende de figure. *La Presse*, 22 août 1959.

« Le projet qui a valu un contrat de \$5,000 à Merola ». Légende de figure. *La Presse*, 30 novembre 1957.



« Le sculpteur Armand Filion honoré par les architectes ». Légende de figure. *La Presse*, 27 avril 1953.

« Les travaux d'un jeune artiste québécois... ». Légende de figure. *La Presse*, 14 mai 1960.

« Les travaux d'un jeune artiste québécois... ». Légende de figure. *Le Devoir*, 14 mai 1960.

« Les verrières de l'Oratoire ». Légende de figure. *Notre-Temps*, 2 janvier 1960.

« L'hommage à la gastronomie ». Légende de figure. *La Presse*, 11 avril 1958.

« Mario Merola, peintre muraliste montréalais... ». Légende de figure. *La Presse*, 17 février 1959.

« Murale moderne pour un véritable temple du sport ». Légende de figure. *Montréal-Matin*, 19 juillet 1960.

« Œuvre murale dans un grand immeuble ». Légende de figure. *La Presse*, 16 mars 1957.

« *Orientation '59*, œuvre de collaboration... ». Légende de figure. *La Presse*, 21 février 1959.

« Première exposition de l'année chez Tranquille ». Légende de figure. *Le Canada*, 16 septembre 1952.

« Prize-Winning Mural Unveiled ». Légende de figure. *The Montreal Star*, 19 décembre 1957.

« Quatre verrières installées en 1959 ». Légende de figure. *La Presse*, 29 décembre 1959.

« Relief et couleurs ». Légende de figure. *La Presse*, 20 décembre 1958.

« Splendeur de l'art religieux à l'église Notre-Dame-de-Czestochowa ». Légende de figure. *La Presse*, 8 janvier 1955.

« Taillé dans le pin du Québec ». Légende de figure. *La Presse*, 11 avril 1958.

« Une vaste murale au Jardin Botanique ». Légende de figure. *La Presse*, 2 octobre 1956.

« Unique Stained Glass Mural and Artists ». Légende de figure. *The Montreal Star*, 29 mars 1958.

« Un monumental vitrail d'une incomparable valeur artistique ». Légende de figure. *La Presse*, 23 août 1956.

« Winning Sketch in Mural Competition ». Légende de figure. *The Montreal Star*, 4 décembre 1953.

### ***Publicité d'un commanditaire***

British-American Oil. « Mural in the Foyer of the new British-American Oil Ontario Division building in Toronto... ». Publicité. British-American Oil. *Canadian Art*, vol. 18, n° 1 (janvier-février), 1961, p. 56.

Hôtel de LaSalle. « Pour le plaisir du palais... et pour celui des yeux : Le Pavillon de LaSalle » et « A feast for the palate - a delight to the eye : Le Pavillon de LaSalle ». Publicité. Hôtel de LaSalle. *Le Canada*, août-nov. 1952; *Le Devoir*, sept.-nov. 1952; *Montréal-Matin*, août-oct. 1952; *The Gazette*, août-oct. 1952; *The Star*, août-sept. 1952. Dossier 1952, Collection spéciale, Bibliothèque des arts, Université du Québec à Montréal.

Imperial Oil Ltd. « Murals by Oscar Cahen: new Imperial Oil building - Toronto... ». Publicité. Imperial Oil Ltd. *Canadian Art*, vol. 14, n° 4 (été), 1957, p. 126.

Imperial Oil Ltd. « Mural - Two panels by R. York Wilson, R.C.A., O.S.A., in the foyer of the new Imperial Oil building in Toronto... ». Publicité. Imperial Oil Ltd. *Canadian Art*, vol. 15, n° 1 (janvier), 1958, p. 10.

### ***Publicité d'un détaillant de matériau***

Murals. « Écran de cuivre par Joseph Iliu ». Publicité. Murals, 9545 boulevard Saint-Laurent, Montréal. *Vie des Arts*, n° 22 (printemps), 1961, p. 11.

Noranda Copper and Brass Ltd. « Tableau mural en laiton Noranda ». Publicité. Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal-Toronto-London-Edmonton-Vancouver. *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 168 (avril), 1960, p. 25.

Noranda Copper and Brass Ltd. « La beauté... par Noranda ». Publicité. Noranda Copper and Brass Ltd., Montréal-Toronto-London-Edmonton-Vancouver. *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 15, n° 170 (juin), 1960, p. 33.

World Mosaic Co. « Mosaïque céramique 'Joo-World Mosaic'... ». Publicité. World Mosaic Co., 178 rue Jean-Talon Est, Montréal. *Architecture Bâtiment Construction*, vol. 10, n° 115 (novembre), 1955, p. 60.